Biblioteca de artă

254

Biografii. Memorii. Eseuri

jörg ratgeb

„Această operă covîrșitoare — în care dintr-o temă tradițională se înfiripă o idee revoluționară — este creația unui pictor pentru care în artă **umanul** a reprezentat în sensul cel mai propriu **politicul.** Ulterior el va forța și barierele impuse de starea sa socială, așa cum mai înainte trecuse peste canoanele religiei oficiale și ale artei. Convingerile lui Ratgeb sînt oglindite nu numai de operele sale, ele sînt confirmate în documente și pecetluite prin drumul vieții sale, precum și prin sfîrșitul său, în Războiul țărănesc, în care destinul său cum- exact în locul în care se afla **Herrenberg.**"

WILHELM FRAENGER

Jorg Ratgeb
Pictor si martir din...
1.99 lei
21120900100175

Wilhelm Fraenger

jörg ratgeb

Editura Meridiane

Ediție îngrijită
de Gustel Fraenger
și
Ingeborg Baier-Fraenger

WILHELM FRAENGER
Jörg Ratgeb
Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg
Copyright 1972
by VEB Verlag der Kunst, Dresden

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Wilhelm Fraenger

jörg ratgeb

pictor și martir din timpul Războiului țărănesc german

În românește de
NICOLAE REITER

Prefață de
GHEORGHE SZÉKELY

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1979

Pe coperta I:
JÖRG RATGEB
Altarul din Herrenberg,
voleul exterior dreapta:
Învierea lui Cristos
(detaliu)

Pe coperta a IV-a:
WILHELM FRAENGER
(fotografie)

Jörg Ratgeb, o restituire

Moartea nu este, poate, cea mai grea încercare în existența unui pictor.

VAN GOGH

Cartea pe care o recomandăm în traducere românească poate trezi, la prima vedere, multiple nedumeriri.

Cine a fost Jörg Ratgeb, de unde s-a ivit, așa, dintr-o dată și cum se face că un pictor ca el, activ la începutul secolului al XVI-lea, remarcabil colorist și creator al unei opere monumentale, de o rară vigoare, a fost dat uitării, rămînînd practic necunoscut pînă aproape de zilele noastre?

*Povestea acestui pictor — poveste inextricabil legată, peste patru veacuri și jumătate, de cea a lui Wilhelm Fraenger, primul său exeget modern**

* Wilhelm Fraenger s-a născut în 1890 la Erlangen (Bavaria), tatăl lui fiind primarul acelui oraș. După absolvirea liceului s-a înscris la Universitatea din Heidelberg pentru a studia istoria artei (cu prof. H. Thode și C. Neumann), istoria literaturii (F. Gundolf), etnografie (Dietrich și Fehrle) și istorie.

În 1913, în urma unui concurs academic — pe tema „Arnold Houbraken, istoriograf al picturii olandeze din sec. XVII și etaloanele criticii sale de artă" — obține medalia de aur a Facultății de filozofie din Heidelberg. Scutit medical de serviciul militar activ, este numit, în noiembrie 1915, asistent la seminarul de istoria artei al Universității din Heidelberg. În 1917 își prezintă disertația inaugurală („Analizele de tablouri ale lui Roland Fréart de Chambray"), luîndu-și doctoratul *summa cum laude*.

După acest debut promițător, cariera academică a tînărului erudit părea să fie asigurată. Însă firea sa cu totul neconformistă l-a determinat să opteze pentru statutul de liber-profesionist. În perioada 1919—1933, paralel cu bogata sa activitate publicistică, a ținut numeroase prelegeri „neacademice" despre arta veche și cea modernă în cadrul „Academiei populare" („Akademie für Jedermann") de pe

— este un adevărat roman, mărturisind unul din cele mai dramatice destine din întreaga istorie a artei europene.

Revelație a ultimelor decenii, Jörg Ratgeb (către 1480—1526) ni se impune din ce în ce mai mult drept una dintre personalitățile marcante ale picturii germane din perioada Reformei. Format în atmosfera de breaslă a goticului tîrziu, acest „povestitor și muralist de o imaginație debordantă contopește" într-o sinteză foarte personală — adeseori de o violență șocantă și de un naturalism acuzat — „efecte împrumutate din pictura unor maeștri nord-italieni (Mantegna, Carpaccio ș.a.) cu expresivitatea lui Grünewald"[1]*. Structural implicat în evoluția evenimentelor care au culminat cu Războiul țărănesc german (atît datorită convingerilor sale sectante, radicale, apropiate de cele ale anabaptiștilor lui Thomas Münzer*[2]*, cît și datorită stării sociale a soției sale, de condiție iobagă) Ratgeb a îmbrățișat activ — ca artist și ca cetățean — cauza răsculaților*[3]*, fiind judecat și executat după zdrobirea cetelor de țărani. Iată*

lîngă muzeul din Mannheim (Kunsthalle). În același timp, Fraenger a pus bazele unei asociații („Die Gemeinschaft") menită să promoveze în rîndurile generației tinere concepțiile și creațiile deschise progresului, din domeniul literaturii, artei, muzicii. A organizat expoziții, dezbateri cu proiecții — popularizînd opera lui Barlach, Lehmbruck, Archipenko, Meidner, Grosz, Dix, Beckmann, grupul „Blaue Reiter" etc. — precum și serate literar-muzicale, cu participarea unor personalități ca Paul Hindemith, Klabund, Theodor Däubler, Hermann Keyserling... (v. volumul de amintiri *Als wär's ein Stück von mir*, semnat de Carl Zuckmayer, S. Fischer Verlag 1966).

În 1927 a acceptat postul de director al celebrei biblioteci din Mannheim („Schlossbücherei") pe care a reorganizat-o fundamental. În martie 1933, după venirea la putere a naziștilor, Wilhelm Fraenger este concediat, i se interzice chiar și accesul la biblioteca din Mannheim și îi sînt arse scrierile.

În anii următori reușește, totuși, să publice două lucrări dedicate lui Matthias Grünewald, colaborează la revista „Gebrauchsgraphik" ș.a., concentrîndu-se asupra studiilor dedicate lui Hieronymus Bosch. În 1938, problemele sale de existență devenind critice, Fraenger nu mai are posibilitatea să-și finalizeze bogatul material adunat pentru o monografie Jörg Ratgeb. Renumitul actor Heinrich George, cu care se împrietenise încă din 1918, reușește să-i facă rost, pînă la

așadar motivul pentru care autoritățile feudale și cele ecleziastice nu l-au iertat nici după moarte, țesînd o adevărată conspirație a tăcerii în jurul artistului, condamnat să dispară de pe firmamentul artei germane.

Ceea ce urmează este ieșit, parcă, dintr-o autentică tragedie greacă în care eroul (și opera acestuia) este urmărit de „moire" sau „erinii" pînă în pînzele albe. Opera lui Ratgeb — impresionantă și ca volum, mai ales ținînd seama de faptul că a fost realizată în mai puțin de douăzeci de ani — ne-a parvenit doar fragmentar, fiind în bună parte spulberată de războaie, incendii și nepăsarea oamenilor. Numele artistului, devenit persona non grata, *a intrat, pentru patru secole, în conul de umbră al istoriei, datorită, în parte, hazardului dar și omisiunilor și denaturărilor premeditate ale unor cronicști zeloși, puși în slujba unor interese „extraartistice"*[4].

urmă, de un post de consilier artistic pe lîngă teatrul Schiller din Berlin și să-l apere de atacurile lui Goebbels, enervat de prezența lui „Fraenger cel roșu".

În timpul celui de al doilea război mondial — locuința sa fiind parțial distrusă de bombardamente, de pe urma cărora se îmbolnăvește grav — Fraenger se refugiază în satul Päwesin (lîngă Brandenburg). Într-o cămăruță a cărămidăriei din această localitate își termină prima carte despre Bosch (*Das Tausendjährige Reich*, Coburg 1947, tradusă ulterior în mai multe limbi). În luna mai 1945 locuitorii din Päwesin îl aleg primar; în 1946 e numit director al Universității populare din Brandenburg. La sfîrșitul aceluiași deceniu vede lumina tiparului și cea de a doua contribuție a lui Fraenger la cercetarea „problemei Bosch" (*Die Hochzeit zu Kana*, Berlin 1950). În 1952 devine colaborator științific, apoi director la Institutul de etnografie germană al Academiei de științe din Berlin (R.D.G.). În cursul a două călătorii efectuate în sud-vestul R. F. Germania (1955 și 1957), călătorii în care este însoțit de fotograful Wolf Lücking, verifică și încheie, în linii mari, cercetarea sa fundamentală în legătură cu Bosch și Ratgeb.

Wilhelm Fraenger, căruia în 1955 i s-a acordat titlul de profesor universitar, iar în 1961 cel de membru al Academiei de științe, a încetat din viață în 1964, în plină activitate, două din operele sale majore fiind publicate postum: *Jörg Ratgeb*, Dresda, 1972 și *Hieronymus Bosch*, Dresda, 1975. Recent, editura Verlag der Kunst a publicat o culegere din studiile acestui remarcabil istoric și critic de artă german, intitulată *Von Bosch bis Beckmann*, Dresda, 1977. (Din postfața acestui volum, semnată de Ingeborg Baier-Fraenger, am împrumutat, în parte, informațiile cuprinse în nota biografică de mai sus. N. N.)

Redescoperită şi identificată parţial în secolul trecut — sub semnul marii mişcări romantice, care îşi propusese punerea în lumină a valorilor culturale naţionale — creaţia lui Ratgeb, de o frapantă forţă expresivă, a cunoscut o reevaluare crescîndă la începutul secolului nostru, datorită condiţiilor prielnice pregătite de curentul expresionist.[5] *S-a trecut astfel la restaurarea picturilor murale de la Mînăstirea carmeliţilor din Frankfurt am Main, suită care, prin amploarea ei, este poate unică la nord de Alpi, măsurînd aproape 110 metri în lungime şi 4,5 metri în înălţime. Delicata şi dificila operaţie de recuperare a fost brutal întreruptă de cel de al doilea război mondial, picturile scoase la lumină şi reîmprospătate fiind în parte distruse pentru totdeauna de bombardamentele aeriene din 1944, iar în parte îngropate sub dărîmături şi înnegrite din nou de funinginea incendiilor...*

Wilhelm Fraenger, erudit şi entuziast cercetător al operei pictorului nostru, pleacă în 1936 la Heilbronn, pentru a-şi face extrase după documentele păstrate în Arhiva orăşenească, indispensabile pentru studierea vieţii şi creaţiei lui Ratgeb. Însemnările lui Fraenger reprezintă tot ce-a mai rămas din aceste documente esenţiale, arhivele din Heilbronn fiind în întregime nimicite în timpul războiului. Iar Fraenger, pus sub interdicţie şi hăituit de nazişti, continuîndu-şi cercetările în pofida războiului şi a tuturor adversităţilor, încetează din viaţă înainte *de a putea încheia această primă monografie consacrată lui Jörg Ratgeb, lucrare apărută postum*[6]*, care încorporează peste trei decenii de investigaţii efectuate cu o dăruire şi o probitate exemplare.*

„Habent sua fata libelli", *obişnuim să scandăm în prezenţa unor cărţi cu un destin mai sinuos. După cum am văzut, în cazul de faţă cunoscutul dicton clasic ascunde o realitate de un rar dramatism.*

Pe la 1517, Ratgeb pictase în Mînăstirea carmeliţilor din Frankfurt o scenă de groază, în care trei călugări, legaţi de mîini şi de picioare, sînt tîrîţi de un armăsar sarazin spre locul execuţiei. O scenă de rău augur: peste nouă ani pictorului îi va fi hărăzită aceeaşi soartă, el fiind ecartelat de viu, legat de patru cai goniţi spre cele patru puncte cardinale...

Nu se poate să nu fi profund zguduit de destinul uman al lui Jörg Ratgeb[7]*, ceea ce însă nu trebuie să înrîurească judecata cumpănită a posterităţii cu privire la* opera *artistului. Iar sub acest aspect „pictorul-martir de la Pforzheim" nu-şi putea dori un exeget mai temeinic decît Wilhelm Fraenger. Analist de primă mînă, el îmbină acuitatea observaţiei cu vaste cunoştinţe de istorie, artă, iconografie, etnologie, istoria religiilor. „Descrierile şi analizele sale de imagini sînt împănate cu surprinzătoare descoperiri şi interpretări, ceea ce le conferă, fără nici o exagerare, tensiunea şi atractivitatea unor captivante romane poliţiste"*[8].

În acelaşi timp Fraenger este un artist autentic al verbului german, pe care-l mînuieşte cu fantezie, sensibilitate şi temperament. Nu întîmplător reputatul istoric de artă M. J. Friedländer, destul de parcimonios în aprecieri, scrisese cîndva următoarele: „Nu sînt mulţi autorii (în domeniul literaturii despre artă, n.n.) ale căror virtuţi scriitoriceşti să fie la nivelul receptivităţii lor artistice. Se pare că în Germania, dintre cei în viaţă (în anii

'40, n.n.), Wilhelm Fraenger este acela care, alături de Wölfflin, ne oferă tot ce e mai bun pe tărîmul tălmăcirii prin grai a experienţelor vizuale"[9].

Datoria criticului de artă, spunea Lionello Venturi, este aceea de a analiza toate elementele unei opere, dar este necesar „să privească şi dincolo de ceea ce vede, şi să pătrundă cu ochii minţii în sufletul pictorului"[10]. *Întorcînd filele remarcabilei monografii consacrate lui Jörg Ratgeb, rămînem cu certitudinea că, prin opera sa postumă, Wilhelm Fraenger a răspuns cu prisosinţă nobilelor îndatoriri ale criticului de artă.*

GHEORGHE SZÉKELY

Note

1. Stephan Waetzoldt: *German Art*, în *Encyclopedia of World Art*, Mc Graw-Hill, New York, 1971, vol. VI, p. 178.

2. Thomas Münzer (sau Müntzer) (1489—1525), ideologul şi însufleţitorul orientării plebee, revoluţionare a Reformei în Germania. În timpul Războiului ţărănesc a condus cetele de ţărani şi mineri din Saxonia şi Turingia, fiind decapitat la 27 mai 1525, după bătălia de la Frankenhausen.

3. Cazul lui Ratgeb — exemplu de angajare socială — nu constituie nici pe departe un caz izolat în arta germană a epocii. Georg Pencz, discipol al lui Dürer, şi fraţii Beham, acuzaţi de „erezie" şi de faptul că au cerut *împărţirea bunurilor*, au fost expulzaţi din oraşul Nürnberg, Marele Consiliu considerînd că „aceşti trei pictori fără-de-dumnezeu (*die gottlosen Maler*) s-au dovedit a fi păgîni şi nelegiuiţi, cum nu s-a mai pomenit înaintea lor". Pictorul Mathis Gothart Neithart, aflat în slujba arhiepiscopului din Mainz, este izgonit de acesta după 1525, datorită simpatiilor sale pentru ţăranii răsculaţi şi pentru mişcările antipapale. O netă atitudine partizană, de partea ţăranilor, au manifestat-o, printre mulţi alţii, Urs Graf, Nikolaus Manuel Deutsch, Jörg Breu, Bernhard Strigel, precum şi aşa-zisul „Petrarcameister", care — fapt semnificativ — nu mai creează nimic după 1525. Este plin de învăţăminte destinul marelui sculptor Riemenschneider, membru în Consiliul municipal din

Würzburg, înfocat apărător al drepturilor burgerilor împotriva feudalilor. Arestat în 1525, a fost supus la cazne pentru opţiunea sa politică, alegîndu-se cu mîinile zdrobite de torţionări şi cu confiscarea bunurilor.

4. Dispariţia numelui — expresie a tentativelor de a-l anihila pe Ratgeb nu numai fizic, ci şi moral şi artistic — pare să facă parte, de asemenea, din metodele politice ale epocii. Ar fi interesant şi revelator un studiu comparativ al condiţiilor în care a fost dată uitării opera (fireşte temporar) şi a fost „pierdut" numele adevărat al unor creatori de seamă ca Mathis Gothart Neithart („Grünewald"), Tilman Riemenschneider („Dalus Alpinus Schneider"), „Maestrul lui Petrarca" ş. a.

5. După cum remarca odată Dan Grigorescu, expresionismul poate fi considerat „o formă modernă a romantismului, exacerbînd aceeaşi participare pătimaşă a sufletului artistului la marile probleme ale contemporaneităţii. O epocă agitată, sfîşiată de contradicţii ireductibile, de războaie, de crize sociale şi morale, şi-a găsit reflectarea în opera acestor artişti care au comentat-o patetic şi au combătut, deznădăjduiţi, în numele unui febril umanism, tot ceea ce era aberant în structura acelei epoci" (v. *Expresionismul*, Bucureşti, 1969, p. 199). Receptivitatea faţă de expresionism a favorizat apoi, într-o măsură importantă, „redescoperirea universului de spaime, a lumii de teroare care fremătase în creaţia unor artişti de odinioară, proclamaţi acum *înaintaşi*" (*Op. cit.*; p. 8). Iată mecanismul prin care creaţiile unor artişti din trecut — ca Grünewald sau Ratgeb — au putut fi înţelese drept „expresioniste", ceea ce a contribuit la redescoperirea şi asimilarea acestora.

   Menţionăm, în treacăt, o semnificativă similitudine dintre felul în care au fost „apreciate" în trecut atît picturile lui Ratgeb cît şi icoanele pe sticlă, precum şi dintre felul în care ele sînt receptate astăzi. Considerate altădată — şi unele şi altele — drept „urîte, sălbatice şi lipsite de valoare artistică", ele au cunoscut în ultimele decenii, datorită disponibilităţii create de expresionism, fovism ş. a., adeziunea entuziastă a iubitorilor de frumos.

6. Lucrarea, publicată în 1972 la Verlag der Kunst, Dresda, a văzut lumina tiparului mulţumită unei munci pline de abnegaţie desfăşurate de-a lungul a cinci ani de Gustel Fraenger şi Ingeborg Baier Fraenger, colaboratoare apropiate şi moştenitoare spirituale ale defunctului autor. Cu o remarcabilă conştiinciozitate, şi respectînd integral intenţiile şi spiritul lui Fraenger, ele au reconstituit şi finisat — din nenumărate note, însemnări, conferinţe, referate, fragmente de manuscris şi analize de tablouri — acele capitole (3, 4 şi 5) care fuseseră schiţate de autor doar în linii mari.

7. Viața lui Ratgeb a inspirat și scenariul unui film artistic, realizat recent în R. D. Germană, film care a rulat și pe ecranele noastre („Jörg Ratgeb, pictorul").

8. Cf. M.(anuel) G.(asser): *Jörg Ratgeb*, în revista DU, Zürich, aprilie 1974, p. 75

9. Cf. Max J. Friedländer: *Art and Connoisseurship*, Londra, 1942.

10. Cf. Lionello Venturi: *Cum să înțelegem pictura*, traducere de Olga Mărculescu, București, 1978, p. 215.

Cuvînt înainte

Jörg Ratgeb — exponent, ca pictor și ca om, al unei perioade de mari prefaceri — nu s-a bucurat încă de o prețuire postumă corespunzătoare, deși, înrudit fiind spiritual cu Grünewald și Thomas Münzer, se numără printre cele mai remarcabile personalități ale artei germane din veacul Reformei. Asemenea marelui său contemporan Mathis Neithart-Gothart, numit Grünewald, pentru o perioadă de patru sute de ani a dispărut cu totul din conștiința culturii germane, chiar și numele său fiind dat uitării.

Născut la Schwäbisch-Gmünd în jurul anului 1480, Ratgeb a crescut în atmosfera de breaslă a atelierelor goticului tîrziu, a căror activitate artistică mai era încă tutelată de biserică. Curînd se văzu însă atras în vîltoarea marilor prefaceri ale epocii, susținînd pătimaș înnoirile ei sociale, religioase și artistice. S-a alăturat cercurilor radicale conduse de bărbați de seamă ca Thomas Münzer, fiind — împreună cu cei trei anabaptiști suabi Melchior Hoffmann, Balthasar Hubmayer și Augustin Baader — unul dintre acei vizionari care nădăjduiau într-o apropiată răsturnare a tuturor rînduielilor.

I-a fost dat să se bucure doar de o scurtă perioadă de creație. În cei aproape douăzeci de ani a înfăptuit însă două opere copleșitoare: altarul principal al bisericii mănăstirii din Herrenberg, care prin amploare și intensitate dramatică nu

poate fi asemuit decît cu altarul din Isenheim, precum şi picturile sale murale de la Mănăstirea carmeliţilor din Frankfurt, o lucrare de asemenea proporţii cum nu i se mai încredinţase nici unui alt artist german din vremea sa.

Conflictul epocii nu apare la nici un alt artist al acelor timpuri atît de manifest ca la Ratgeb care a căutat să se afirme în ciocnirea dintre concepţiile vechi şi noi despre lume. Pictorul, ajuns consilier de război şi cancelar al ţăranilor răsculaţi, a pierit în 1526. Moartea l-a secerat atît de fulgerător şi nemilos, încît moştenirea sa artistică nu mai poate fi reconstituită decît din fragmentele risipite ale unei construcţii amplu plănuite şi cu îndrăzneală durate.

Dealtfel nici n-am putea surprinde întregul tragism al personalităţii sale, dacă l-am considera numai ca „artist". Fragmentele disparate ale existenţei sale se vor putea recompune într-un tot organic, evocînd întreaga forţă revoluţionară a pictorului, numai dacă la temelia omagiului nostru vom aşeza universul de idei întru care s-a jertfit **Jörg Ratgeb.**

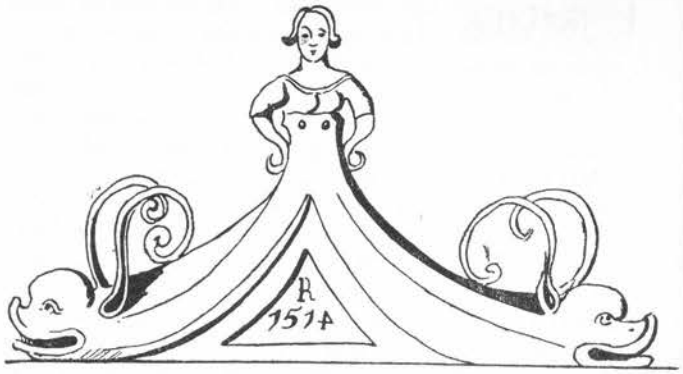
I. TRADIŢIA

Semnăturile

Pînă în zilele noastre nu s-a păstrat decît un număr minim de semnături ale maestrului, deoarece tablourile sale, expuse astăzi prin muzee, au fost în bună parte voleuri ale unor altare-poliptic ale căror panouri centrale — locul unde ar fi trebuit să se afle semnătura — s-au pierdut[1*]. Se pot totuşi deosebi două tipuri de monograme ale sale, cel dintr-o literă şi cel din trei, pe care le vom înfăţişa mai întîi din punct de vedere al formei şi al funcţiei lor iniţiale, iar mai apoi din cel al rolului jucat în timp.

Primul tip îl aflăm pe acea *Închinare a magilor,* distrusă integral, pe care Christian Becker, cumnatul lui Philipp Veit, a reuşit s-o copieze în acuarelă încă în timp util, în jurul anului 1850. Uriaşa pictură murală pe care Claus Stalberg, un bogat patrician din Frankfurt, a comandat-o pentru a marca viitorul său cavou de familie din galeria Mănăstirii carmeliţilor, prezenta şi un scut triunghiular cu semnătura „R 1514". Ea se află în mijlocul frontonului pictat al unei ferestre a bisericii mănăstirii şi a fost astfel concepută, încît să devină punctul de atracţie al tabloului datorită celor trei adăugiri şi a atitudinii insolite a unei figuri principale.

* V. Note la pag. 263.



„R 1514" de pe „Închinarea" cea mare;
galeria Mănăstirii carmeliţilor.

Cadrul: doi delfini cu boturile late, din a căror coadă se înalţă o sirenă, apoi un acoperiş de scînduri (văzut în perspectivă) care pare să iasă din tablou pe deasupra cadrului pictat al ferestrei, inscripţia notată cu majuscule şi prinsă sub parafa maestrului, şi, în cele din urmă, mişcarea fandată a dulgherului, formînd un fel de legătură între scena din mijloc şi fereastră — toate acestea urmăresc doar să ne dirijeze atenţia asupra semnăturii centrale.

Această evidentă reliefare exprimă elocvent mîndria profesională a pictorului, manifestă dealtfel şi în singularitatea literei, monograma renunţînd la „J"-ul prenumelui. Doar un pictor convins că şi-a făcut un renume se prezintă atît de scurt şi concis.

Orgoliul de artist al lui Jörg Ratgeb se întemeia pe faptul că odată cu această pictură murală îndrăznise — şi reuşise cu un succes răsunător — să atace un format monumental de 9,60 m lăţime şi 4,40 m înălţime şi că — în acelaşi an 1514 — conducerea mănăstirii a elaborat un program tematic pentru pictarea întregii galerii, rînduind pe suprafaţa celor patru pereţi, cu o lungime totală de 107 metri, tradiţionalul ciclu al istoriei religioase, de la Facerea lumii pînă la Judecata de Apoi.

În contextul acestei covîrşitoare comenzi, însuşi textul inscripţiei de sub semnătura pictorului:

„*Aperientur mea, ut recta pr(a)edicent. Prover. 8.*" (Se deschid ale mele pentru a înălţa ceea ce este drept. *Pildele*, 8,6)

trebuie înţeles ca un fel de mărturie personală a lui Ratgeb.

Tabloul poartă o dublă datare, pe soclul coloanei din mijloc aflîndu-se, sub blazonul din trei scoici al familiei Stalberg, următoarea inscripţie de donator:

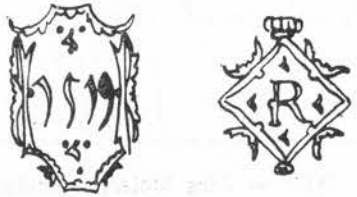
„*Claus Stalberg, Margareta von Rein, sin Husfruw. 1515*"

(Claus Stalberg, Margareta von Rein, soţia sa. 1515.)

De-a lungul balustradei pictate, inscripţiei centrale de donator i s-au alăturat cinci perechi de blazoane ale unor rude şi ale soţiilor lor, a căror datare în anul 1515 atestă predarea donaţiei de familie către ordinul carmeliţilor. Semnătura „R 1514" marchează probabil terminarea tabloului, căruia nu mai trebuia să i se adauge decît inscripţia şi blazoanele de pe cadrul de jos, adică o treabă ce le revenea ajutoarelor lui Ratgeb[2].

Mănăstirea îi datora patricianului iubitor de artă — care prin ctitoria sa înălţa la Frankfurt pe Main o replică monumentalelor fresce ale artei renascentiste italiene — atît primul stimul pentru pictarea galeriei carmeliţilor, cît şi angajarea lui Jörg Ratgeb, căci Stalberg a fost cel care l-a introdus pe maestrul din Schwäbisch Gmünd la Frankfurt.

Aceeaşi monogramă dintr-o singură literă apare şi pe Altarul principal din Herrenberg, care fusese cîndva un amplu altar sculptat, avînd patru voleuri pictate pe ambele feţe şi cu dublă deschidere.



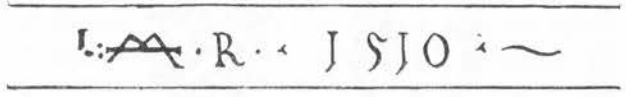
„1519 R" de pe Altarul de la Herrenberg

Jörg Ratgeb încununase faţa expusă a altarului, care desfăşura în patru tablouri o vie panoramă a Patimilor, cu două cartuşe cu semnături bogat ornamentate, în al căror cîmp central se află iarăşi acel „R" sigur de sine împreună cu data: 1519. Pictate în formă identică atît pe partea vizibilă cît şi pe verso ele erau astfel plasate, încît să apară de departe drept elementul cel mai important, plutind parcă pe deasupra operei lui Ratgeb ca o expresie a voinţei sale creatoare.

În ciuda orgoliului astfel etalat, acest „R" al său n-a reuşit să se impună generaţiilor ulterioare cu pregnanţa nepieritoare a iniţialelor lui Albrecht Dürer. Căci urma numelui lui Ratgeb se pierduse încă din veacul al optsprezecelea chiar şi în tîrguşorul Herrenberg, care nu l-a uitat însă pe Heinrich Schickhardt, cioplitorul care a colaborat la realizarea altarului. E adevărat, în „Cronica sa de la Herrenberg", Gottlieb Friedrich Hess (1697—1761) mai descria încă tabloul de altar pînă în cele mai mici amănunte, lăudîndu-l drept o „pictură foarte bună şi aleasă", fără să reuşească însă să descifreze şi monograma lui Jörg Ratgeb; „pe cadrul de sus... se află indicat anul 1519 împreună cu litera R"[3].

În ce priveşte oraşul Frankfurt, Ratgeb căzuse pradă anonimatului încă de la sfîrşitul propriului său veac. Această rapidă dispariţie a numelui său este confirmată de un document al arhivei orăşeneşti locale care fiind prima atestare documentară a pictării galeriei, solicită în mod deosebit atenţia noastră, mai ales că face trecerea la tipul de semnătură cu trei litere. Iată despre ce e vorba în legătură cu acest document de arhivă:

Nikolaus Frosch (1555—1616), descendentul unei familii de patricieni care între anii 1313 şi



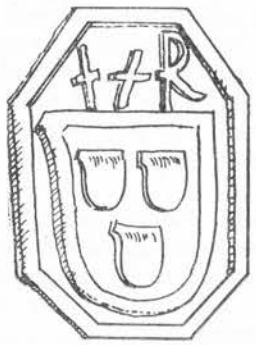
„J.M.R. 1510" = Jörg Maler(pictor)Ratgeb, de pe Altarul sf. Barbara

1562 a ocupat nu mai puţin decît de treizeci şi două de ori funcţia de primar al oraşului imperial, a întocmit în anul 1586 o listă a primarilor oraşului Frankfurt. I-a înregistrat în ordine cronologică, începînd cu anul 1427, într-un caiet îngust, cu coperţile de pergament, notînd între numele lor, cu caractere mai mici, în afara unor date personale, şi evenimente importante din perioada activităţii lor. Printre acestea se găseşte şi următoarea menţiune laconică în dreptul anului 1515:

„În acest an a fost pictată galeria Carmeliţilor de către *J.R.M. din Schwebisch gemīdt*".

Această notă marginală aşternută pe hîrtie şaizeci de ani după moartea lui Jörg Ratgeb, oricît de concisă şi de seacă ar părea, ne conduce la un bărbat a cărui gintă numeroasă s-a aflat printre susţinătorii de seamă ai Mănăstirii carmeliţilor şi printre primii care i-au încredinţat comenzi pictorului nostru la Frankfurt. Se poate aşadar presupune că era informat cu privire la pictarea galeriei, pe care prin tradiţia fie a familiei sale, fie a ordinului carmeliţilor, o considera o înfăptuire istorică.

Starea de fapt demonstrează însă contrariul; indicarea vagă a perioadei cu „în acest an a fost pictată galeria...", sugerînd că Ratgeb şi-ar fi început şi terminat lucrarea în acel an 1515, apare ca un nonsens pe planul economiei muncii. Cine ar putea să creadă cu adevărat că Ratgeb a fost



Sigiliu sec

în stare să biruiască imensele dificultăţi arhitectonice, figurative, ornamentale şi caligrafice întru împodobirea celor patru pereţi uriaşi ai galeriei, constrîns fiind pe deasupra de condiţiile climatice să lucreze numai în anotimpul cald şi avînd deci la dispoziţie doar şapte luni ale anului 1515?

La fel de incertă este şi indicarea numelui artistului. Frosch notează doar trei iniţiale, ininteligibile chiar şi pentru el, redă în schimb complet localitatea de origine a pictorului: Schwäbisch Gmünd. De unde se poate conchide doar că în anul 1586 numele întreg al artistului, pe care omul nostru ar fi vrut desigur să-l cunoască, nu mai putea fi aflat nici în lumea patricienilor şi nici la Mănăstirea carmeliţilor.

Cu atît mai surprinzător ne apare faptul că, în ciuda lipsei de informaţii, Nikolaus Frosch a reuşit să ne transmită o monogramă autentică a lui Jörg Ratgeb. Faptul a fost descoperit însă abia în 1907, după 321 de ani de ciudate rătăciri, cînd Altarul sfintei Barbara din biserica orăşenească din Schwaigern, considerat pînă atunci anonim, i-a fost redat creatorului său. Acest triptic, pictat în anul 1510, singura mărturie semnată şi datată din prima sa perioadă de creaţie, prefrankfurtiană, poartă în partea de jos a baghetei din mijloc semnătura pictorului.

Coincidenţa monogramelor JMR şi JRM la Frosch este evidentă, iar descifrarea lor ca iniţiale ale numelui propriu şi ale indicării meseriei a devenit neîndoielnică, de cînd Hermann Grotefrend a descoperit în arhiva orăşenească de la Frankfurt o scrisoare a lui Ratgeb către Claus Stalberg, redactată în ziua de 3 octombrie 1518 la Herrenberg, prevăzută cu sigiliul sec şi semnată cu numele întreg.

Sigiliul prezintă într-un cadru octogonal tradiţionala firmă de maestru a breslei pictorilor şi deasupra — legată de ea printr-o cruce strîmbă — monograma „JR", astfel încît din emblemă şi din semnătura scrisorii:

„jerg Ratgeb maler"

se poate descifra sensul celor trei iniţiale. De asemenea, marea emblemă de pictor de pe sigiliu şi acel „M", vizibil lăţit şi tăiat de-a curmezişul, de la Schwaigern ne amintesc de acel orgolios „R" părînd că vor să sublinieze cu îndrăzneală rangul de maestru al lui Jörg Ratgeb.

Critica izvoarelor lui Nikolaus Frosch

Corespondenţa *ad litteram* dintre monograma de pe Altarul sfintei Barbara şi iniţialele notei sale marginale ne conduce la întrebarea, cum de a ajuns Frosch cinci ani mai devreme la varianta sa întregită cu locul de baştină al pictorului: Schwäbisch Gmünd.

Necunoscînd numele artistului, Frosch s-a văzut îndemnat să transcrie mecanic o semnătură dată, aşa cum ştia că se procedase curent pe vremuri, legîndu-se cu umanistă siguranţă de sine şi mîndrie cetăţenească numele propriu de oraşul natal al pictorului: — *Albertus Altorffer pictor Ratisbonensis; Jorq Prew von Augsburc; Joann Burgkmair pictor Augustanus, sau M.S.M.Z.V.=Martin Schaffner Maler zu Ulm**. Întrucît nota sa marginală se referă doar la galerie, e de presupus aşadar că provenea de acolo şi că a căzut victimă uneia dintre spărturile în zid care au distrus fragmente ale picturilor lui Ratgeb.

Datarea în 1515 (indicată precis, nu vag ca la Frosch) delimitează fostul ei amplasament la peretele vestic, pictat în acel an. Ratgeb desfăşurase aici, după introducerea biblică prin *Facerea lumii* şi *Izgonirea din paradis*, o pictură murală de format mai mic[4], înfăţişînd cele unsprezece staţiuni ale Vieţii Mariei, de la *Întîlnirea lui Ioachim şi a Anei la Poarta de aur* pînă la *Întoarcerea Sfintei*

* Albrecht Altdorfer, pictor din Regensburg; Jörg Breu din Augsburg; Johann Burgkmair, pictor din Augsburg; Martin Schaffner, pictor din Ulm (N. tr.).

Familii din Egipt. Începutul şi sfîrşitul acestei suite au fost grav mutilate prin tăierea unor uşi late care au distrus integral *Întîlnirea dintre Ioachim şi Ana*, iar *Întoarcerea din Egipt* a fost mult ciuntită în partea dreaptă. Semnăturile lui Ratgeb se vor fi aflat în locul celor două spărturi indicînd, la prima scenă, începerea lucrului, iar la cea de a doua, mărginită iniţial de peretele nordic[5], încheierea programului său anual.

În opoziţie cu precizia cu care a înregistrat monograma din trei iniţiale a lui Ratgeb, Frosch a trecut cu vederea — cu prilejul datării — semnătura evidentă: „R 1514" de pe *Adoraţie*, care ar fi trebuit să-i atragă atenţia că începutul pictării galeriei nu poate fi stabilit în anul 1515. Justificarea oarecum la îndemînă că s-ar fi orientat după data de pe inscripţia de donator a tabloului cu magi — 1515 — nu se confirmă. Deoarece la o verificare mai atentă a listei de primari întocmită de el, se constată în mod surprinzător că omisiunea e intenţionată şi că urmăreşte să excludă numele lui Stalberg din contextul pictării galeriei.

În această listă, Claus Stalberg e înregistrat — sus de tot, pe pagina 6 — în anul 1514, drept primarul mai tînăr[6]. Nota marginală nu se referă însă la numele lui Stalberg, ci e plasată la o distanţă apreciabilă, în dreptul numelui celor doi primari din anul 1515, trecînd astfel întru totul sub tăcere marele eveniment artistic al perioadei sale de activitate şi meritul său personal de a fi iniţiat pictarea galeriei.

Pentru a lămuri această surprinzătoare omisiune, trebuie să precizăm mai întîi că tabloul cu magii, ca lucrare prealabilă independentă, se află în afara ciclului, în cadrul căruia tema epifaniei se şi repetă dealtfel în tabloul al şaselea al vieţii Mariei. Din acest fapt Frosch a tras probabil concluzia că pictura murală comandată pentru cavoul familiei Stalberg nu este decît o comandă ocazională şi că doar ciclul început în anul 1515 din însărcinarea oficială a ordinului carmeliţilor reprezintă pictarea efectivă a galeriei.

Această presupusă justificare, care-l ajutase pe Frosch să treacă sub tăcere iniţiativa deschizătoare de drum a lui Stalberg, păstrînd aparenţa de obiectivitate, se îngemăna la el cu un interes personal de primă importanţă. De îndată ce donaţia familiei Stalberg era astfel eludată, celorlalţi donatori le revenea o importanţă sporită în pictarea peretelui vestic, în fruntea acestora subscriind, pe primele cîmpuri ale Vieţii Mariei, următorii membri ai familiei Frosch — după cum reiese din inscripţiile numelor şi blazoanelor lor:

Johann Frosch şi Christine Degen, soţia sa — din donaţia lor nu s-au păstrat decît două scene din turn,
întrucît uşa tăiată în perete a distrus tot primplanul: „Respingerea sacrificiului lui Ioachim",
iar deasupra „Logodna Fecioarei".

Georg Frosch şi Ana von Holzhausen, soţia sa — „Întîlnirea lui Ioachim cu Ana la Poarta de aur"

Wicker Frosch şi Ursula Erer, soţia sa — „Intrarea în biserică a Fecioarei".

Margareta Frosch, soţia lui Jacob Stalberg — „Bunavestire".

Anna Frosch, soţia lui Konrad Wis — „Naşterea lui Christos" şi „Adoraţia magilor".

Iar dacă această intervenţie promptă, de natură îngust familială, creează impresia că familia Frosch s-a grăbit să refacă avansul dobîndit prin donaţia familiei Stalberg, o corectură vădită în lista primarilor ne trimite nemijlocit la rivalitatea dintre cele două familii care opunea patriciatul de viţă veche celui de curînd afirmat.

Acel „1" aflat iniţial în urma numelui lui Stalberg a fost transformat printr-o trăsătură de condei într-un „2", ceea ce înseamnă că în perioada

anului 1514 Stalberg a devenit pentru a doua oară primar. Pentru prima oară fusese chemat în această funcţie pe care a împărţit-o la vremea aceea cu Georg Frosch, tatăl omului nostru, primarul mai în vîrstă, în anul 1505. Dealtfel, Nikolaus Frosch notase corect prima perioadă de activitate pe pagina anterioară, a uitat-o însă între rîndul 11 pagina cinci şi rîndul 2 pagina şase. Eroare trădătoare, deoarece se referă la acelaşi pasaj al listei sale pe care l-am găsit mai înainte împovărat de omiterea intenţionată a tabloului cu cei trei magi!

Faptul că la prima transcriere l-a înregistrat pe Stalberg în dreptul anului 1514 ca fiind la primul său an de primariat n-a fost o omisiune întîmplătoare, „uitarea" şi eroarea în scripte mergînd mai degrabă mînă în mînă cu perfida notaţie marginală. În ambele cazuri îşi află însă expresia un resentiment neînduplecat, premeditat sau inconştient, care-l determină pe nepotul unui vechi neam de patricieni, afirmat de multă vreme în funcţia de primar, să diminueze ascensiunea comunal-politică a unui „parvenit", precum şi să treacă cu vederea pomposul lui monument funerar, considerîndu-l drept expresie supremă a grandomaniei noii pături „ajunse".

Cu prilejul înşelătoarei datări în anul 1515, Frosch n-a ţinut seama nici de semnătura „R 1514" şi nici de alte două indicaţii ce se află în galerie şi demonstrează că realizarea ei artistică a necesitat mult mai multă vreme şi n-a putut fi încheiată înainte de sfîrşitul toamnei anului 1520:

La 24 august 1516 o calfă a lui Ratgeb a murit în timpul lucrului, fiind înmormîntată în colţul dintre peretele estic şi cel sudic, sub porţiunea de zid prevăzută pentru înfăţişarea *Judecăţii de Apoi*. Următorul epitaf, care-l recomandă Judecătorului suprem întru viitoarea înviere din morţi, menţinea trează amintirea acelei calfe, fără ca Frosch s-o fi luat în seamă:

„Ao. dom. MDXVI de ziua Sf. Bartolomeu a murit neînsemnatul Jörg Glasser din Bamberg, calfă de pictor a acestei galerii, care zace îngropat

aci, rugînd pe Dumnezeu pentru sufletul său şi al tuturor credincioşilor".

Zadarnic l-au avertizat şi alte patru inscripţii de donatori din anul 1519 că se află pe o cale greşită, indicînd terminarea lucrărilor în 1515. Surprinde cu atît mai mult că a trecut pe lîngă ele fără să le acorde vreo atenţie, cu cît e vorba de subvenţii spectaculoase acordate mănăstirii. Ele reprezintă contribuţia acordată de principii electori de Brandenburg şi din Palatinat, de arhiepiscopul de Salzburg şi de episcopul de Trento — care se aflau la Frankfurt cu prilejul alegerii regelui Carol al Spaniei ca împărat german — în scopul pictării peretelui de răsărit, a penultimei etape de lucru a lui Ratgeb, încheiată cu *Judecata de Apoi* de pe peretele sudic. Congregaţia a sărbătorit dealtfel donaţiile lor de-a dreptul ca pe o „încoronare" a întregii opere (ad hujus operis coronidem).

Întrucît Nicolaus Frosch a eliminat cu prilejul ciudatei sale datări odată cu iniţiatorul Stalberg şi pe donatorii princiari şi clericali aflaţi la capătul uriaşei întreprinderi, trebuie trasă concluzia că interesul său pentru pictarea galeriei se limita la contribuţia familiei sale. Acel „1515" al său urma să slujească *ad majorem gloriam* celor din neamul Frosch, doritor să-şi împrospăteze vechea strălucire. Începînd cu tatăl său, Georg Frosch, ultimul primar pe care l-a mai dat familia sa, aceasta se afla în continuă decădere economică şi socială. Nikolaus era penultimul din vechea stirpe. Cu fiul său, rămas necăsătorit, s-a stins şi neamul său.

Două
nume false

Vorbeam mai înainte de viclenia faptului istoric care-şi aşază capcanele în mai toate documentele legate de Ratgeb. Nota marginală a lui Frosch face parte din această specie a „încuietorilor". Mai mult chiar, ea se află în fruntea lor, deoarece de ea sînt legate atîtea confuzii grave, încît pro-

blema numelui a nimerit într-o fundătură aproape fără ieşire.

Cam prin anul 1630 lista primarilor păstrată la cancelaria primăriei a ajuns în mîinile lui Johann Maximilian Zum Jungen (1596—1649), patrician şi consilier orăşenesc, cu veleităţi de istoric al oraşului şi genealog diletant, care aduna pe atunci materialul pentru a sa „Franckfurter Geschlechter Chronik" (Cronica stirpelor din Frankfurt; trei foliante în manuscris, redactate între anii 1632 şi 1634) şi pentru ale sale „Annales rei publicae francofurtensis de la anul 172 pînă la cel de al 1634-lea".[7]

În această din urmă lucrare a preluat nota marginală a lui Frosch aproape cuvînt cu cuvînt, deformînd-o însă dintr-o eroare de citire, notiţa scrisă în grabă şi mîzgălită putînd induce în eroare chiar şi pe un cunoscător:

FROSCH	ZUM JUNGEN:
în acest an 1515	Ao(=Anno) 1515
a fost pictată	a fost pictată
galeria de la	galeria de la
Carmeliţi	Carmeliţi
de către J.R.M.	de către J.R.M.
„vō Schweb isch gemīdt"	„von Schwed genannt"
(din Schwäbisch Gmünd)	(numit von Schwed)

Zum Jungen s-a poticnit în numele greu de descifrat al localităţii. Datorită înfloriturilor caligrafierii „Schwebisch" a despărţit contrar regulei în „Schweb/isch", falsa silabă finală devenind pe deasupra ilizibilă datorită unor pete de cerneală. Iar cum „b" cu burta abia conturată poate fi uşor confundat cu un „d", a apărut un nume cu totul nou: „J.R.M. von Schwed", care însă nu trebuie interpretat nicicum ca nume nobiliar, deoarece în veacul al şaisprezecelea nu existau încă pictori nobili. Era aşadar firesc să fie considerat o poreclă, mai ales că „gemidt", scris cu literă mică şi abreviat, îngăduia citirea ca „genannt" (=numit). În felul acesta Schwäbisch Gemünd era înlocuit cu Schwed considerat loc de baştină, înstrăinîndu-l pe pictor de ţinutul său suab.

Întrucît Johann Maximilian Zum Jungen se căsătorise la 24 octombrie 1625 cu o nepoată a lui Claus Stalberg, cu Maria Salome, devine evidentă ambiguitatea situaţiilor după cum omul lui de încredere n-a putut să transmită decît o monogramă mută a pictorului căruia ascendenţii săi îi încredinţaseră comenzi atît de importante, tot astfel şi creatorul tabloului funerar din cavoul familiei dispăruse cu totul din memoria familiei mai restrînse a Stalberg-ilor.

Din manuscrisul lui Zum Jungen, accesibil doar cărturarilor, August Achilles von Lersner (1662—1732), istoriograful vechiului Frankfurt, a pus imaginarul Schwed la îndemîna numeroşilor cititori ai „Cronicii franfurtene", tipărită de el în anul 1706 sub forma unui foliant de 180 coli. În acest tom uriaş, încărcat de fapte şi de erori, situaţia ne apare întru totul răsturnată, autorul prezentînd complet invers devenirea picturilor murale. Lersner indică acele donaţii ale principilor imperiali şi bisericeşti din iunie 1519 drept începutul întregii lucrări, iar drept „continuatori" ai înaltilor oaspeţi pe cei ce-au comandat lucrarea în 1514, scriind:

„Anno 1496 a început construcţia galeriei şi anno 1519, cînd împăratul Carolus în acest loc a fost ales, au purces Matthaeus . . . , Diaconus Cardinalis et Archiepiscopus Salisburgensis (de Salzburg); Bernhardus v. Gless, Episcopus Tridentinus (de Trento); Frederieus, Comes Palatinus Rheni, Dux Bavariae, (marele conte palatin al Renaniei, duce de Bavaria); Casimirus, Marchio-Brandenburgensis (margrav de Brandenburg), de Stettin, Pomerania, al casubilor şi venzilor, principe, burgrav de Nürnberg şi prinţ de Rügen, precum o dovedesc numele împreună cu blazoanele lor de familie, să comande începerea pictării acestei galerii cu întreaga istorie de la Cristos încoace; exemplul acestor distinşi domni l-au urmat apoi unele din stirpele nobile, precum şi alte familii, şi

au ajutat ca această pictură să fie continuată, numele şi blazoanele lor aflîndu-se lîngă pictură. *Pictorul acesteia a fost J.K.M.Z. (de) Schwed*".

Autorul se lăsase indus în eroare de un manuscris din veacul al şaptesprezecelea, pe care-l excerptase în mănăstirea carmeliţilor; de acel „Epitome historica de ortu et fatis Carmeli francofurtensis" (Extrase istorice cu privire la originea şi destinul carmeliţilor din Frankfurt), în care a descoperit — după numele şi titlurile celor patru mari donatori — următoarea notificare: „horum vestigia deinde quamplurimi alii nobiles ex familiis et patriciis potissimum civitatis franckfordiensis insecuti sunt" (Pildei lor i-au urmat aproape toate personalităţile distinse ale familiilor din Frankfurt, mai ales ale celor patriciene). Lersner acceptase fără să-şi facă probleme această substituire cronologică, comisă — după cum vom vedea în continuare — cu transparentă tendinţă împotriva stării de fapt. Probabil că, orbit de aureola patriotică dobîndită de oraşul Frankfurt prin alegerea şi încoronarea unui împărat, a nesocotit pur şi simplu — ca răposatul Nikolaus Frosch, dintr-o ambiţie de clan — contradicţia atestată prin data iniţială 1514.

La fel de superficial a procedat Lersner şi cu numele artistului descoperit în manuscrisul lui Zum Jungen. În citirea sa — „J.K.M.Z. Schwed" — litera „R" s-a transformat în „K", iar „von" în „Z", şi astfel monograma lui Jörg Ratgeb, încă intactă la Zum Jungen, dispare, apărînd un cvartet de iniţiale cu totul neobişnuit pentru secolul al şaisprezecelea. Mai ales anularea lui „genannt" transformă prenumele şi porecla, false în sine, într-un nume *propriu* căruia autoritatea cronicarului din Frankfurt îi conferea o asemenea plauzibilitate, încît acest produs al închipuirii a reuşit să disimuleze pe adevăratul maestru timp de o sută şi nouăzeci de ani.

Mai întîi s-a impus în sursele locale de istorie a artei folosite curent: în „Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-Sachen" (Veşti despre artişti şi cele ale artei din Frankfurt, 1780) al lui

Henrich Sebastian Hüsgen şi în „Artistisches Magazin" (1790), în care picturile din galerie sînt preţuite cu sinceră admiraţie drept şcoala înaltă a picturii istorice şi propuse lumii artistice contemporane spre studiu atent[8]. De aci numele fals a pătruns în 1846 în „Allgemeines Künstlerlexikon" (Lexiconul general al artiştilor, vol. 16, p. 129) al lui G. K. Nagler, menţinîndu-se apoi şi la J. D. Passavant, Ph. F. Gwinner şi J. G. Battonn.

Dar nu s-au epuizat încă toate erorile! Jörg Ratgeb, frustrat deocamdată de monogramă, de locul de baştină şi de opera sa capitală, urma să fie deposedat şi depersonalizat încă şi mai temeinic printr-un al doilea nume fals. Acesta se referea la cea de a doua lucrare importantă a pictorului nostru: la decorarea refectoriului cu o pictură murală întinsă pe treizeci de metri şi înaltă de patru metri, slujind preamăririi mitului şi istoriei ordinului carmelit, la care se mai adăuga şi ornamentarea coloanelor, a ancadramentelor, ferestrelor şi a antablamentelor.

Pentru această nouă comandă mare, diferenţiată în 1517 de cea privind pictura galeriei şi lansată de confreria Sfintei Ana, Lersner a pregătit un alter ego al acelui pseudo-Schwed al său, pe un anume Georg Schlot, descoperit de el în traducerea germană a unui jurnal de călătorie foarte citit la acea vreme: „A domnului de Monconys neobişnuită şi foarte curioasă descriere a călătoriilor sale prin Asia şi Ţara făgăduinţei, spre Portugalia, Spania, Italia, în Englitera, Ţările de Jos şi Germania", tradusă de Christian Junker şi editată la Leipzig şi Augsburg în 1697.

Francezul iubitor de artă, aflat de la 6 decembrie 1663 pînă în ianuarie 1664 la Frankfurt, a manifestat un interes deosebit pentru pictura murală din Mănăstirea carmeliţilor, considerîndu-l pe creatorul ei drept unul dintre cei mai de seamă pictori ai veacului al şaisprezecelea. Stilul îi amintea de Pieter-Bruegel, considerînd însă că-l depăşeşte pe acesta printr-un „desen mai elevat", printr-o concepţie superioară formei. E de presupus că-şi întemeia aceste afirmaţii pe pictura din refec-

toriu. Decorul înălţat pînă în vîrful muntelui Carmel se prezintă în numeroase scene izolate, animate de zeci şi zeci de figuri într-o agitaţie vioaie, ceea ce pare într-adevăr să prefigureze turbulentele panorame ale lui Bruegel. Lersner a preluat remarcabila apreciere a lui de Monconys în apendicele Cronicii sale:

„Georg Schlot, un iscusit pictor al vremii sale, care a pictat *in fresco* sala de mese a Mănăstirii carmeliţilor în maniera bătrînului Breugle (*sic*), desenele sale fiind însă mult mai distinse şi mai bune. *Vide:* Călătoriile lui de Monconys, pag. 743. Pe pictură se descifrează anul 1517."

Donner von Richter a verificat cu grijă originea acestui fictiv Schlot şi a constatat că Lersner s-a lăsat păcălit de o redare a numelui de două ori falsă, ca şi de o eroare de traducere a lui Junker, evidente în juxtapunerea noastră a textului original şi a versiunii germane (resp. traducerii în l. română — n. trad.):

MONCONYS	JUNKER	(trad. rom.)
„Le 19 nous fusmes à la messe aux Carmes et nous y retournasmes l'après diné pour voir leur cloistre et refectoir peint à fresque par un des plus excellente peintre de son temps nommé	„Den 19ten waren wir wieder bei den Carmeliten zur Messe und besahen nach Mittage ihr *Closter* und Speisegemach welches von einem seiner Zeit vortrefflichen Maler Nahmens	În ziua de 19 am fost la liturghie la carmeliţi şi am vizitat după prînz a lor *mănăstire* şi refectoriu, care de către un foarte iscusit pictor al vremii sale pre nume
GEORGE SCHEOLT qui faisait de la manière du vieil Breugle mais ses dessins plus nobles."	GEORG SCHLOT in fresco gemahlet ist. Er hat seine Sachen und Stücke nach des alten Breugle Manier gemacht, seine Zeichnungen aber sind weit edler und besser."	GEORG SCHLOT a fost pictat a fresco. El şi-a făcut lucrările şi piesele după maniera bătrînului Bruegel, dar desenele sale sînt mult mai distinse şi mai bune.

Nu se mai poate stabili, dacă răstălmăcirea numelui Scheolt din textul lui Monconys în Schlot se datoreşte superficialităţii traducătorului sau unei greşeli de tipar. În schimb e limpede că Junker a tradus greşit „cloistre" (=galerie) cu „Kloster" (=mănăstire); un lapsus aparent mărunt, dar care a avut consecinţe hotărîtoare: Junker nu înţelege că cele două indicative locale „cloistre et refectoir" se referă la *picturile murale* din galerie şi din refectoriu, pe care Monconys le considera opera aceluiaşi pictor. Lersner, în schimb, indus în eroare de traducerea greşită, atribuie cele două cicluri unor pictori diferiţi: maestrul galeriei urmînd să fie J.K.M.Z. Schwed, cel al picturilor din refectoriu un anume Schlot. Astfel unitatea dintre personalitatea şi opera lui Jörg Ratgeb se află scindată în două pseudonime. Această scindare s-a menţinut multă vreme, întrucît şi acel pseudo-Schlot s-a bucurat de o tot mai largă publicitate prin Hüsgen, Nagler, Passavant şi Gwinner.

Donner von Richter a lămurit şi apariţia neobişnuitului nume *Scheolt*, descifrîndu-l fără îndoială, pe bună dreptate — ca pe o deformare fonetică a „aşa-numitului *Schwed*" de la Zum Jungen. Pe baza a numeroase dovezi, el demonstrează că de Monconys nota numele germane aproximativ fonetic, de pildă numele localităţilor *Emskirchen* şi *Bayreuth* ca *Embscheriguen* şi *Pareit*. Dealtfel a depistat o întreagă suită de asemenea răstălmăciri în notiţele frankfurtiene ale acestuia în care îi „preface" pe cunoscutul colecţionar al operelor lui Dürer *Schelkens* în Chelekens, pe gravorul *Israbel van Meckenem* în *Israel Van Mocre* şi pe maestrul *Matthis von Aschaffenburg* (bien plus estimé infiniment qu'Albert Dure, mais peu connu en France*) în *Martin d'Aschaffenburg*.

Într-un studiu al lui J. D. Passavant din 1858, referitor la tabloul cu cei trei crai comandat de Stalberg, descoperim o primă încercare de a interpreta critic încurcata chestiune a numelor. Fără

* „infinit mai apreciat ca Albrecht Dürer, însă puţin cunoscut în Franţa" — n. tr.

să cunoască nota lui Nikolaus Frosch, autorul se apropie de orașul de baștină al lui Ratgeb, atribuindu-l pe maestrul necunoscut „școlii de pictură din Germania de Sus", „din care se trage și *Hans Baldung Grün din Gmünd în Suabia*, care a trăit la Strassburg și la care se afirmă și un element fantastic pe lîngă concepția altfel măreață".

În afară de justa apreciere a trăsăturilor artistice ale pictorului nostru, specifice Germaniei de Sus, lui J. D. Passavant îi revine și meritul critic de a fi fost primul care a privit cu seriozitate semnătura esențială „R 1514", arătînd clar că nu este compatibilă cu acel *Schwed*, considerat maestrul picturilor din galeria mănăstirii. Era însă atît de tributar ficțiunii Schwed/Schlot vehiculată de cei dinaintea sa, încît ajunge la o concluzie falsă în ciuda premisei juste: îl stabilește pe monogramistul „R" drept al treilea maestru participant la pictarea Mănăstirii carmeliților, așa-numitul Schwed fiind „frustrat" doar de tabloul cu cei trei magi, tabloul funerar al familiei Stalberg. Astfel încercarea sa critică asupra operei lui Ratgeb la Frankfurt n-a făcut decît să-l împartă la Frankfurt în trei pe cel ce avea să fie sfîșiat în realitate în patru.

Tăinuirea numelui unui artist

Cum a fost posibil ca numele său, dealtfel ușor de reținut, să fi fost atît de străin generației nepoților donatorului, încît doi pictori fictivi, fără urmă de substanță istorică, să-i poată uzurpa opera?

Considerăm dispariția numelui său drept consecința propriei sale nenorociri și presupunem că — de îndată ce s-a făcut auzită executarea lui Jörg Ratgeb — numele lui a devenit „tabu" în casele donatorilor patricieni, nemaiajungînd nici chiar la urechile nepoților. La fel s-au petrecut lucrurile și cu conducerea mănăstirii, în ochii căreia im-

plicarea lui Ratgeb în războiul țărănesc și groaznicul său sfîrșit trebuiau să apară ca o teribilă răsturnare.

Carmeliții s-au apărat împotriva devalorizării politice și morale care a lovit dintr-o dată ctitoria lor artistică la fel ca familiile de patricieni: au trecut sub tăcere numele lui Ratgeb. Spre deosebire de cele case particulare, numele a rămas însă binecunoscut conducerii mănăstirii, fiind înscris cu sumele încasate în registrele ei contabile. Deși acestea nu ne mai stau la dispoziție, două documente ale arhivei municipale din Frankfurt ne îngăduie să constatăm supraviețuirea lui Jörg Ratgeb și să descoperim cauzele înlăturării numelui său.

Primul document îl avem de la Jacobus Milendunck, starețul ordinului din Frankfurt între anii 1643 și 1646. În acești ani Milendunck a pornit cu mult sîrg la realizarea unei istorii a tuturor mănăstirilor carmelite din Germania de Jos, alcătuită pe de o parte din date analitice privitoare la fiecare congregație, iar pe de altă parte din prezentări speciale ale fiecărei mănăstiri. Cele patru ample foliante manuscrise au servit unor scopuri interne de informare a conducerii ordinului.

Al doilea document este acea „Epitome historica ... Carmeli francofurtensis", redactată de un călugăr carmelit anonim — probabil colaborator al starețului — și cunoscută nouă ca sursă de informare a lui Lersner. Cuvîntul grecesc din titlu semnifică un extras concis dintr-o lucrare amplă, în cazul nostru din acea „chronicon specialis" a orașului Frankfurt a lui Milendunck. În forma unui caiet subțire, scris curățel, urma să servească drept îndrumar spre informarea proprie a comunității. În acest scop, de a fi accesibil unui cerc mai larg de cititori, s-au operat două modificări semnificative în textul lui Milendunck. Ele ne indică *reglementarea lingvistică* a felului în care trebuia tratată dificila problemă a picturii murale compromise:

EPITOME HISTORICA	MILENDUNCK
ad annum 1514	ad annum 1517
„Eodem tempore ad perfectionem suam elaboratae sunt praeclarae illae et ab artificio commendatissimae figurae in pariete depictae in claustro, *ad vivum repraesentates* totam evangelicam historiam seu vitam X^ti (Christi) Dni (Domini) cum adjunctis legis et prophetarum figuris et oraculis.	„Hoc etiam tempore completa fuerunt praeclarae, artificiosae et praestantissimae picturae in novi claustri parietibus totam Christ. Dom. salvatoris nostri vitam et historiam evangelicam, una cum veteris legis figuris, umbris et prophetarum oraculis, *ad vivum representantes.* Pictor fuit operis Georgius Ratgeb, qui ex condicto pro mercede accepit 223 florenos et 30 octalia siliginis.
Ad hujus operis coronidem quidam viri principes anno 1519, dum Carolus Hispan, Monarcha in Romanorum Regem eligeretur franckfordia existentes suum munificentiam posteritati contestatam esse voluerunt.	Ad cujus praeclari, spectabilissimi operis perfectionem viros principes et illustres beneficentia sua manus exhibuisse, per nominum et armorum gentilitiorum appositionem posteritati remonstratur.

(aici urmează donatorii indicaţi în p. 26)

„Horum vestigia deinde quamplurimi allii nobiles ex familiis et patriciis potissimum civitatis franckfordiensis *insecuti sunt.*“ (1)	Et hi quidem illustrissimi principes seriem et agmen aliorum quamplurimorum virorum et benefactorum nobilium ex familiis inclitae civitatis franckfordiensis, potissimum patriciis, *antecedentium claudunt.*“ (2)

(1) În acest timp s-au elaborat acele strălucitoare şi artistic desăvîrşite picturi care, pe pereţii noii galerii, ilustrează grăitor de viu întreaga istorie evanghelică sau viaţa lui Cristos, adăugîndu-li-se biblia, precum şi figurile şi oracolele profeţilor.

Întru încoronarea acestei opere, cîţiva principi, aflaţi în anul 1519 la Frankfurt, cînd regele spaniol Carol a fost ales împăratul romano-german, au vrut să-şi manifeste dărnicia în faţa posterităţii . . .

Pe urmele lor au păşit numeroase alte personalităţi distinse din familii francfurtiene, îndeosebi patriciene.

(2) În acest timp au fost terminate picturile vestite, pline de artă şi admiraţie, care înfăţişează grăitor de viu pe pereţii noii galerii întreaga viaţă a lui Cristos, Domnul şi mîntuitorul nostru, precum şi istoria după evanghelii împreună cu personajele vechii legi, cu umbrele şi oracolele profeţilor.

Pictorul operei a fost Georg Ratgeb care a primit drept plată după contract pentru aceasta 233 guldeni şi 30 octale de grîu.

Faptul că personalităţi princiare şi ilustre au contribuit prin donaţii darnice la terminarea acestei opere vestite şi spectaculoase se aduce la cunoştinţa posterităţii prin numele şi stemele lor . . .

Şi aceşti preailuştri principi încheie suita şi altor numeroase personalităţi şi binefăcători din familile mai ales patriciene ale strălucitului oraş Frankfurt *care le-au premers.*

Jacobus Milendunck repetă într-o notă marginală numele artistului şi adaugă pe baza vechilor deconturi o specificaţie a onorariului stabilit prin contract:

„Pictor ambitus fuit Georgius Ratgeb, cui ex conventione dati 200 fl — ad haec 23 gl et 30 octalia siliginis.“	Pictor al galeriei a fost Georg Ratgeb, care a primit conform contractului 200 de guldeni — apoi încă 23 guldeni şi 30 de octale de grîu.

Din compararea celor două texte rezultă că „epitoma" parafrazează în primul ei aliniat prețuirea manifestată de Milendunck față de pictura murală, cu care prilej aprecierea preluată cuvînt cu cuvînt: *ad vivum repraesentantes* (=înfățișați ca în viață) ne demonstrează că autorul ei a folosit drept model „Cronica specială". Dar în timp ce stareţul a adăugat elogiului picturii murale și informarea firească cu privire la numele complet și onorariul lui Jörg Ratgeb, copistul a omis acest pasaj concludent. Se poate așadar presupune că acest nume prohibit era obiectul unei restricții strict interne a prioratului și a conducerii superioare a ordinului și nu putea apărea într-un vedemecum al călugărilor.

Autorul „epitomei" revine la modelul său abia cu prilejul enumerării personalităților princiare, și o face într-un fel care transformă prezumția noastră de mai sus în certitudine; după cum Milendunck a declarat donațiile anului 1519, corespunzător adevărului, drept o contribuție „ad cujus operis perfectionem" (întru desăvîrșirea operei sale), tot așa au servit și în „epitomă" „ad hujus operis coronidem" („la încununarea operei acestuia"). De asemenea și donațiile indicate de primul, cu care „quamplurimi nobiles ex familiis civitatis franckfordiensis, potissimum patriciis" („mai mulți nobili aparținînd unor familii din orașul Frankfurt, cei mai de seamă patricieni") au contribuit la pictarea galeriei, apar cuvînt cu cuvînt în „epitomă". Cu atît mai frapant se răstoarnă afirmația stareţului în ultima frază a „extrasului", fiind schimbată — ca un pandant al omiterii numelui artistului — în exact contrariul ei. Pentru că în timp ce Milendunck respectă ordinea cronologică, acordînd donatorilor localnici și dinafară, care finanțau opera picturală încă din 1514/15, prioritatea față de oaspeții sosiți abia în 1519, în „istorica" epitomă aceștia sînt degradați la simpli urmași ai înalților domni.

Această evidentă falsificare urmărea un scop politic: de a pune uriașa comandă, devenită prilej

de necazuri, în sarcina acelor inviolabili participanți la alegerea împăratului în anul 1519 care sînt inviolabili prin rang și demnitate, din care pricină — în opoziție cu textul lui Milendunck — în „epitomă" se scoate în evidență tocmai acest act de stat. Pictarea încăperilor mănăstirești urma să apară așadar nu numai ca o întreprindere sprijinită, ci chiar de-a dreptul determinată prin aceste donații, ca o idee oficială, impusă prioratului dinafară, care nu pornise de la patriciatul local, ci de la un for de principi electori și bisericești. La adăpostul unei asemenea false acoperiri, înaltele virtuți estetice și morale ale picturilor murale puteau fi prețuite pe față, cîtă vreme numele creatorului rămînea ascuns sub pecetea tăcerii de însuși cercul de colaboratori foarte apropiați ai conducerii mănăstirii.

A fost distrusă, oare,
o suită de xilogravuri,
reproducînd picturile
murale din Frankfurt?

Acestei eradicări a numelui de artist îi corespunde și o altă măsură de silnicie, despre care Heinrich Sebastian Hüsgen, eruditul profund preocupat de vechile valori de artă ale orașului său natal, ne informează în felul următor:

„Din pricina frumuseții lor, aceste tablouri (din galerie), precum și cele din refectoriu au fost, se pare, xilogravate la vremea lor. Dar cum n-am apucat să văd vreodată xilogravurile, presupun fie că au fost înlăturate, fie că s-au distrus pe vreo altă cale, ceea ce este foarte regretabil, căci ne-ar fi îngăduit încă și acum să deslușim aspectul lor originar care prin renovarea de către feluriți maeștri în Ao (anul) 1713 a pierdut desigur mult."

Literatura despre Ratgeb nu s-a folosit în nici un fel de această notiță alarmantă, considerînd-o probabil vorbărie fără acoperire. Dealtfel la început nici nu prea se știa cum anume trebuie inter-

pretată. Căci în afara indicației cronologice, după care picturile murale ar fi fost reproduse xilografic „la vremea lor", adică atunci cînd au fost executate, respectiv curînd după terminarea ciclului din galerie (1520), datele sînt lipsite de orice concreteţe. Personalităţile, instanţele şi împrejurările care au concurat la realizarea ca şi la distrugerea marii comenzi grafice nu sînt menţionate. Au rămas de asemenea nedesluşite atît cauzele cît şi scopurile acelei „înlăturări" într-atît de subliniate, deoarece nu se pot ridica dubii de ordin bisericesc, politic sau moral împotriva ciclului de tablouri mănăstireşti, lovit dealtfel de această măsură radicală numai în ce priveşte reproducerile, originalele nefiind vătămate de nimeni.

La fel de neverosimil era şi al doilea mod de interpretare, după care „tragerile" ar fi dispărut „pe vreo altă cale". Cele două incendii de la mănăstire — din anii 1638 şi 1726 — au avut loc mult prea tîrziu. Pînă atunci cea mai mare parte a tirajului trebuia să fi fost vîndută şi astfel ferită de incendiu. Unde au rămas însă exemplarele difuzate? Întrucît nu exista răspuns la asemenea întrebări şi nici nu ne-a fost transmis vreun fragment cît de mic al acelui amplu ciclu de xilogravuri, notiţei lui Hüsgen nu i s-a dat importanţă.

Astfel rămaseră lucrurile şi după ce Eugen Schneider a publicat în 1883 acea „Chestiune penală" a pictorului, prin care se oferea un temei convingător pentru confiscarea xilogravurilor, precum şi posibilitatea de a se avea în vedere o personalitate care să fi avut un interes la fel de mare atît în ce priveşte realizarea cît şi înlăturarea reproducerilor.

Intervalul de şapte ani (1514—1521), cuprins între tabloul cu cei trei crai şi *Judecata de Apoi*, reprezintă totodată şi prima perioadă de priorat a lui Hamann von Fleckenböhl, cel care a comandat cele două cicluri de tablouri, a căror desăvîrşire a sprijinit-o activ printr-un program tematic, precum şi prin atragerea unor noi donatori. Putea pe bună dreptate să se considere *spiritus rector* al uriaşei iniţiative, iar hotărîrea de a înălţa un Pel-

lion grafic deasupra Ossei pictate poate fi pe deplin atribuită generoasei sale personalităţi. Căci un asemenea ciclu reprezentativ de xilogravuri n-ar fi însemnat numai un monument al propriei sale contribuţii la realizarea picturilor murale, ci şi un lucrativ mijloc de propagandă pentru mănăstire, făcînd cunoscută pînă departe suita de imagini închisă pentru public.

Al doilea priorat al său s-a desfăşurat în anii 1524/30. Ceea ce Claus Stalberg, înmormîntat la 25 noiembrie 1524 sub tabloul *Adoraţia magilor*, n-a mai apucat să vadă: îngrozitorul sfîrşit al protejatului său l-a lovit pe protectorul Fleckenböhl cu atît mai dur, cu cît prin evidenta promovare a pictorului nu s-a văzut doar personal implicat, ci chiar vulnerabil în însăşi funcţia sa. În uluirea sa, prima reacţie va fi fost retragerea plăcilor gravate pînă în anul 1526 şi distrugerea întregului stoc de xilogravuri trase pînă la acea dată, pentru a împiedica orice difuzare nedorită, dincolo de limitele mănăstirii, a pictorului devenit indezirabil.

Şi cum tăinuirea numelui artistului în „Epitome historica" pînă în veacul al şaptesprezecelea se poate explica doar printr-o dispoziţie dată de priorat încă în anul catastrofei, Hamann von Fleckenböhl apare atît de evident în rolul său tragic şi contradictoriu, încît vaga notiţă a bătrînului Hüsgen, care s-ar putea să fi ştiut mai mult decît a considerat necesar să exprime, începe să dobîndească plauzibilitate istorică.

Tăcerea lui Joachim von Sandrart

Tot prin teama de publicitate a lui Hamann Fleckenböhl şi a stareţilor care l-au urmat se explică în cele din urmă încă o constatare altfel inexplicabilă: pictorul Joachim von Sandrart, născut în 1606 la Frankfurt, care în cel de-al treilea volum

al lucrării sale „Teutsche Academie“ — un pandant la „Cartea pictorilor din Țările de Jos și Germania“ a lui Carel van Mander — a încercat să cuprindă biografic, în jurul lui Albrecht Dürer, pe maeștrii din Germania și era deci chemat ca nimeni altul să evalueze opera lui Ratgeb în toată amploarea ei, nici măcar n-a considerat-o demnă de a fi amintită.

Această omisiune se află într-o stridentă contradicție cu declarațiile ditirambice ale lui Sandrart față de orașul patern și pictorii săi, menite să probeze că prețuirea artiștilor care au lucrat la Frankfurt o considera o chestiune patriotică și de suflet:

„Orașul liber imperial Frankfurt pe Main, renumit în lumea noastră germană, care se fălește cu cinstea de a fi orașul elector al imperiului roman și de a da națiunii germane căpetenia cea mai înaltă, este bine construit și întărit, împodobit cu oameni admirabili de toate națiile, servit și îmbogățit de frumosul rîu Main prin bogata afluență a negoțului și vizitat în fiece an cu prilejul tîrgurilor de Paște și de toamnă de toată lumea, de cei mari și de cei mici. Și nu-i cea mai mică dintre gloriile sale aceea că la sînul său au apărut în toate timpurile — precum eroii din marele cal al troienilor — mulți și iluștri maeștri ai nobilei arte a picturii, care în majoritatea lor sînt elogiați în această Academie Germană.“

O contradicție asemănătoare apare și din stăruitoarele asigurări ale lui Sandrart că pe pictorii germani a „trebuit să-i scutur de colb, să-i deslușesc și pentru aceasta să umblu prin multe locuri cu felurite întrebări“. În cazul lui Ratgeb n-ar fi fost nevoie de asemenea trudă. Opera acestuia se află, uriașă, în mijlocul orașului Frankfurt ca un monument unic în Germania acelor timpuri, e adevărat sustrasă publicului, însă fără îndoială accesibilă lui Sandrart, virtuozul pictor cavaler, după întoarcerea sa din Italia (1635), căci nu numai că se trăgea dintr-o foarte înstărită familie catolică din Frankfurt, dar mai fusese recomandat conducerii mănăstirii și prin aceea că papa Urban

al VIII-lea îi stătuse model pentru un portret la reședința sa de vară de la castel Gandolfo. Ulterior, la Augsburg (1660—1667), cînd redacta a sa „Teutsche Academie“, pictorul care decorase, în slujba contrareformei, numeroase catedrale, biserici orășenești și mănăstirești de la München, Eichstatt, Salzburg, Brünn (azi Brno) și Viena, în mănăstirea Lambach și la Waldhausen cu tablouri de altar la formatul colosal obișnuit în acele vremuri, ar fi trebuit să-și amintească de picturile murale ale lui Ratgeb, mai ales că pornirea lor manieristă spre o dinamică excesivă venea în mare măsură în întîmpinarea tendințelor expresive ale barocului.

Ar trebui să considerăm de-a dreptul fără noimă modul diferit în care i-a tratat Sandrart pe doi dintre maeștrii care pe atunci nu mai erau în viață — pe Matthias Grünewald și Hans Baldung Grien —, și chiar și pe Jörg Ratgeb, a cărui artă era înrudită cu a lor, dacă n-am ține seama de motivul sesizat de noi:

Încă de cînd, abia în vîrstă de cincisprezece ani, i s-a oferit prilejul să admire la bătrînul Philipp Uffenbach, cu interesul pentru artă de timpuriu trezit, tezaurul desenelor lui Grünewald, Sandrart a căutat cu rîvnă și admirație emfatic-barocă, la Frankfurt și în învecinatul Mainz, operele acestui maestru care „printre cele mai bune spirite ale vechilor germani în ale nobilei arte a desenului și a picturii în fața nici unuia nu trebuie să se ferească sau să se dea înapoi“, ci dimpotrivă, ar trebui să fie „prețuit cu adevărat ca cel puțin egalul celor mai iluștri și mai buni, dacă nu chiar mai mult“. Și a mai putut considera drept o mare satisfacție patriotică faptul că la San Gandolfo, în încăperile papale, a avut prilejul ca prin pictarea autografă a semnăturii „Matthaeus Grünwald Aleman fecit“ să-i restituie adevăratului autor un *Sfîntul Ioan sub cruce*, atribuit anterior lui Albrecht Dürer; după cum tot el a stabilit apoi, în reședința ducală din München, că *Mica răstignire*, unul din tablourile preferate ale ducelui Wilhelm de Bavaria, este o creație a lui Grünewald. Astfel

Sandrart nu s-a manifestat doar ca admirator și

cunoscător, ci şi ca unul ce a contribuit activ la salvgardarea şi sporirea moştenirii artistice a lui Grünewald.

Natura contradictorie a comportamentului lui Sandrart se manifestă cu o ascuţime de-a dreptul paradoxală în modul în care-l apreciază pe Hans Baldung Grien. Nu cunoaşte „decît nişte desene de mîna lui, precum şi, în xilogravură, cîteva femei obeze şezînd goale la foc cu oale unsuroase, vătraie şi ţapi, de parcă ar vrea să pornească chiar acum să danseze cu vrăjitoarele, şi multe lucruri asemănătoare. Dar chiar şi acest fragment din creaţia grafică a lui Baldung Grien i-a fost de ajuns lui Sandrart ca să-l smulgă uitării cu o panegirică exaltare, pe concetăţeanul din Schwäbisch Gmünd al pictorului nostru, în timp ce pe Jörg Ratgeb, a cărui realizare monumentală se afla în faţa ochilor săi în oraşul natal, îl abandona în continuare uitării în care-l aruncase priorul Fleckenböhl. Sandrart încheie notiţa de mai sus cu următoarele cuvinte: „Ceva mai mult despre viaţa şi moartea acestui artist nu-mi este cunoscut, cu toate acestea l-am preţuit demn să fie aşezat alături de alţi maeştri însemnaţi şi să fie astfel ferit de dintele unor vremi invidioase, ba dimpotrivă, faima artei şi a virtuţilor sale să fie trezite din nou la viaţă . . .“

Sandrart l-a cunoscut pe consilierul municipal Johann Maximiliam Zum Jungen cel puţin de la întîlnirile din anul 1636, cînd i-a făcut portretul reprezentativ de mărime aproape naturală, prin care îl caracterizează — prin cele trei foliante aşezate deasupra orgoliosului blazon de familie de pe masa fastuoasă — drept autor al acelei „Cronici a familiilor din Frankfurt“. Cunoscuta atribuire a picturilor murale fictivului pictor „J.R.M. numit von Schwed“ nu e pomenită, şi nu ştim dacă Zum Jungen n-a apucat să amintească de ea, sau dacă Sandrart a ignorat eroarea, întrucît la scrierea celei de a treia cărţi era mai bine, sau mai degrabă „mai rău“ informat cu privire la adevăratul creator al tablourilor.

În vremea acelei şederi la Frankfurt (1635 pînă la 1637), planul privitor la editarea unei enciclopedii de teoria şi istoria artei mai era încă o chestiune a viitorului îndepărtat. Presupunem aşadar că Sandrart i-a adresat prioratului carmelit din Frankfurt abia după 1660, din Augsburg, rugămintea de a-i comunica numele şi datele biografice ale ciudatului pictor, avînd nevoie de ele pentru plănuita sa lucrare. Probabil că prioratul nu i-a *refuzat această informaţie*, dar i-a cerut să trateze problema cu discreţie plină de înţelegere, pentru a scuti mănăstirea să apară într-o ipostază insuportabilă, ştiind că autorul picturilor murale, finanţate de cele mai distinse familii de patricieni din Frankfurt, ba mai mult: de principi electori şi bisericeşti, a fost sfîşiat în patru ca răzvrătit. Conducerea mănăstirii se putea încrede în discreţia lui Sandrart, întrucît acest „nobil vultur al artei“ cu o concepţie trufaşă despre misiunea socială a artistului nu putea să considere decît cu oroare un caz al rebelului Ratgeb. Căci Sandrart pretindea de la tovarăşii săi în ale artei să se străduiască să-şi însuşească comportamentul corect al unui curtean, după cum propria glorie o vedea în aceea că a fost „iubit, preţuit şi apreciat de cei mai înalţi potentaţi bisericeşti şi lumeşti, principi şi principi electori, prelaţi, conţi şi domni“.

Donner von Richter, descoperitorul lui Jörg Ratgeb

O primă încercare menită să facă ordine în acest haos a întreprins-o Otto Donner von Richter din Frankfurt, pictor cu temeinice studii istorice, care a lămurit în cele patru articole ale sale din „Deutsches Kunstblatt“ (1882) problema numelui şi a dezvoltat-o zece ani mai tîrziu în fundamentala carte: „Jerg Ratgeb, pictor din Schwäbisch Gmünd. Picturile sale murale din Mănăstirea carmeliţilor din Frankfurt pe Main şi Altarul bisericii din Herrenberg“.

Cea mai importantă realizare a lui Donner von Richter a fost aceea că a ştiut să ateste prin documente unitatea indivizibilă a picturilor murale din Frankfurt. Mai întîi a reuşit să descopere sursele din care Nikolaus Frosch l-a extras pentru jurnalul său pe acel „J.R.M. din Schwäbisch Gmünd" drept autor al ciclului din galeria mănăstirii. Le-a aflat în foliantele groase ale „Istoriei mănăstirilor carmeliţilor din provinciile congregaţionale ale Germaniei de Jos", al căror autor, Jacobus Milendunck, fusese superiorul congregaţiei din Frankfurt între anii 1643 şi 1646. De aici a scos von Richter la lumină următoarea înregistrare din anul 1517, care lămureşte dintr-o dată adevărata stare de lucruri:

„În acest timp au fost împlinite şi acele picturi renumite, măiestrite şi admirabile, de pe pereţii noii galerii, care înfăţişează aievea întreaga viaţă a lui Cristos şi istoriile Evangheliilor dimpreună cu cele ale Vechiului Testament. Pictorul acestei opere a fost *Georg Ratgeb* care a primit drept plată în sensul înţelegerii 223 guldeni şi 30 octale de grîu ... Confreria sfintei Ana a pus din mijloace proprii să fie pictată, în refectoriul de vară, istoria ordinului profetului Ilie ... căror prigoane le-a fost supus în Ţara făgăduinţei şi cum a trecut în cele din urmă din Palestina în Europa ..."

Această descoperire a făcut ca marea operă formată din cele două cicluri de tablouri să fie restituită autorului ei, repunînd cu strălucire în circulaţie adevăratul său nume.

Urmînd o altă pistă, Donner von Richter a dat peste *Altarul principal din Herrenberg*, cea de a doua operă importantă a pictorului. Ceea ce l-a călăuzit la această a doua mare descoperire a fost o scrisoare autografă, redactată la 3 octombrie 1518 de către Ratgeb şi adresată celui ce a comandat *Epifania*, patricianul Claus Stalberg, scrisoare descoperită de dr. Grotefend, arhivar al arhivei municipale din Frankfurt, şi care poartă semnătura lui întreagă.

Cînd, în 1890, Donner von Richter a păşit plin de speranţe în nava bisericii din Herrenberg, a

recunoscut de îndată pe maestrul picturilor murale din Frankfurt, mai ales că monograma „R 1514" revenea aici ca „R 1519". Starea degradată a altarului i-a amintit însă totodată cu amărăciune de condiţiile din Frankfurt: altarul era cu totul expus lucrărilor de renovare a navei din acea perioadă, aşa că panourile sale erau acoperite cu un strat gros de praf corosiv de var.

Cîtă preţuire i s-a arătat acestei opere — atît de strîns legată de istoria oraşului Frankfurt — către sfîrşitul veacului al nouăsprezecelea, ne-o demonstrează însăşi gogomănia administraţiei orăşeneşti şi a mănăstirii, care a hotărît la 25 iulie 1890, în prezenţa epitropiei mănăstirii şi a comitetului de orăşeni, să vîndă altarul Colecţiei de stat de antichităţi naţionale pentru modesta sumă de 5000 mărci. Din sălile întunecoase ale acesteia a fost mutat în 1924 în Galeria de stat din Württemberg, al cărei monumental centru de atracţie îl mai constituie şi astăzi.

Degradarea progresivă a picturilor murale

Odată cu stingerea numelui lui Ratgeb a început şi o progresivă distrugere a picturilor sale murale. O inscripţie atestă o primă renovare a galeriei către sfîrşitul Războiului de treizeci de ani. Finanţată de colonelul regal şi imperial, vagmistrul-general Weeveld, devenit în 1644 baron, renovarea a urmărit probabil o primă curăţire a construcţiei înnegrite de fumul primului incendiu al mănăstirii în 1638.

Cu sprijinul numeroaselor donaţii din partea papei şi a împăratului, a episcopilor şi a principilor, dar cu rezerva totală a patriciatului trecut la protestantism, au început în 1711 ample lucrări de reparaţie a galeriei. Cele patruzeci şi opt de arcuri ogivale deschise spre grădina mănăstirii au fost prevăzute cu cercevele şi li s-au pus geamuri, în

fiecare arc de fereastră introducîndu-se cîte o placă cu blazonul donatorului respectiv, pictată la Köln. Lersner ne informează cu privire la desfăşurarea acestor transformări: „În 1712 picturile din galerie au fost spălate şi în 1713 renovate de diferiţi pictori". Igrasia crescîndă descompusese — mai ales pe peretele vestic, pînă spre jumătatea lui — preparaţia de var, făcînd necesare reparaţii energice şi repictări, aşa că aprecierea lui Henrich Hüsgens, că „aspectul originar" al picturilor murale a „pierdut cu siguranţă mult" cu acest prilej, e îndreptăţită.

După secularizarea sediului ordinului în 1803, care a slujit în continuare drept cazarmă, creaţia lui Ratgeb a început să se degradeze. La început a fost încartiruit în mănăstire contingentul federal din Frankfurt, urmîndu-i în 1848 trupa federală austriacă, mutată acolo de la Deutsches Haus. Donner von Richter, care cunoscuse galeria în 1847, a constatat că picturile acesteia „începînd cu primul colţ vestic al peretelui de sud (Adoraţia magilor) şi continuînd cu tot peretele de vest şi lungul perete de nord se aflau într-o stare destul de bună. Doar pe îngustul perete estic (lat totuşi de 23,75 m) şi pe părţile învecinate ale pereţilor dinspre nord şi sud nu se mai vedea nici o urmă de picturi. Această parte a galeriei fusese transformată într-un dormitor şi văruită".

Acest citat nu ne îngăduie să apreciem pierderile pricinuite prin văruire. În sensul ciclului tradiţional de tablouri al aşa-numitei „Biblia pauperum" (Biblia săracilor), ale cărei canoane le respecta programul teologic al pictorului, după *Răstignirea*, ultima pictură de pe peretele nordic, trebuiau să urmeze pe peretele estic *Coborîrea de pe cruce* şi *Punerea în mormînt* ca o încheiere a istoriei Patimilor. *Învierea* şi cele patru apariţii ale celui „Înviat" care se revelează Mariei Magdalena, apostolilor din Emaus, adunării apostolilor şi lui Toma necredinciosul, conduc apoi spre punctul culminant al peretelui estic: *Înălţarea lui Cristos* şi *Încoronarea Mariei*, aceasta urmînd să fie înfăţişată în plină slavă într-o casă a ordinului („Ordo

fratrum B. V. Mariae de monte Carmelo") şi pusă de acord cu momentul final de un înalt dramatism al *Judecăţii de Apoi* de pe peretele sudic.

Acest ciclu de tablouri acoperit cu var a fost iremediabil distrus în anul 1855. Peretele estic, devenit şubred, a fost demolat şi înlocuit cu o nouă zidărie. Totodată o consolidare a zidului nordic a distrus în cea mai mare parte *Răstignirea*, în timp ce *Judecata de Apoi* a căzut victimă unei renovări a peretelui sudic. Faţă de această gravă avariere a ciclului din galerie aflăm doar o slabă mîngîiere în faptul că Passavant recunoştea în acelaşi an, 1855, că picturile murale au suferit într-adevăr oarecare vătămări, dar că „nu s-a comis nici cea mai mică barbarie împotriva lor".

Trupele prusace, încartiruite aci în anul 1866, n-ar mai putea fi lăudate pentru un asemenea tratament grijuliu. Ca să nu mai amintim de găurile provocate cu reavoinţă prin împuşcături, militarii au mai pîngărit galeria construind aici un grajd şi o bucătărie, făcînd să dispară sub un strat de var etapele Patimilor de la *Cristos luîndu-şi rămas bun de la mama sa* pînă la *Răstignirea* (distrusă mai înainte). Donner von Richter a înfăţişat cei cincisprezece ani de distrugeri pricinuite de trupele prusace în felul următor: „În primăvara anului 1881, cînd am intrat din nou în mănăstirea părăsită, după ce trupele s-au mutat în noua cazarmă din Gutleutestrasse, m-a întîmpinat o surpriză dintre cele mai neplăcute, căci am constatat că din amplul ciclu de picturi nu mai rămăseseră decît cele de pe îngustul perete de vest. Toate celelalte au fost acoperite fără milă cu var, iar cea mai mare parte a laturii de nord astupată prin zidirea bolţilor şi transformată în bucătărie şi dormitoare".

Această operă de distrugere a continuat şi după evacuarea soldaţilor, cînd în mănăstire au fost instalate depozite de mărfuri şi birouri, iar mai apoi oficiul vămii orăşeneşti. Cînd problema conservării picturilor încă existente părea întru totul compromisă, Otto Donner von Richter a apărut

ca salvator al operei lui Ratgeb. El a cerut printr-o

moţiune înaintată Comisiei pentru obiecte de artă şi antichităţi din Frankfurt ca picturile ameninţate de distrugere „să fie păstrate măcar sub forma unor desene fidel întocmite" şi ca „în acelaşi scop tablourile date cu var" să fie scoase din nou la lumină. Comisia a aprobat această întîmpinare şi l-a însărcinat pe Donner von Richter cu executarea lucrării.

Picturile murale au fost supuse unor măsurători amănunţite şi copiate cu grijă în cîţiva ani de muncă. E adevărat, ca discipol al delicatului romantic Philipp Veit, Donner von Richter nu putea aborda nici pe departe clocotitoarea forţă creativă a lui Ratgeb, reuşind să-i redea furtunoasa efervescenţă doar prin nişte cópii palide, lipsite de vlagă, oglindind viziunea şi tehnica nazareenilor. Cu toate acestea, desenele sale, avînd o caligrafie fluentă, au o mare valoare pentru noi. Donner von Richter a consemnat temele tablourilor, împreună cu numeroasele lor inscripţii, urmărind naraţiunea pînă în cele mai îndepărtate planuri şi unghere, cu atîta conştiinciozitate, încît reproducerile sale ne sînt indispensabile pentru cunoaşterea compoziţiilor lui Ratgeb sub aspect tematic.

De aceea trebuie să precizăm în concluzie că descoperitorul numelui şi celor două creaţii principale ale pictorului nostru a pus totodată şi bazele cercetării arhivistice şi iconografice a lui Ratgeb.

Desigur, această operă de salvare n-a fost scutită de pierderi: în timpul scoaterii la lumină a frescelor, odată cu spoiala albă s-a desprins şi stratul pictural pe suprafeţe destul de întinse. A mai intervenit şi un al doilea neajuns: în timpul „muncii sale trudnice şi de lungă durată" la realizarea cópiilor, Donner von Richter s-a văzut constrîns să reîmprospăteze culorile estompate. În acest scop folosea silicat de potasiu care-şi îndeplinea desigur scopul de a evidenţia culorile pe moment, dar exercita în timp un efect destructiv asupra stratului pictural.

Începînd din anul 1935, în cadrul unei ample acţiuni de ocrotire a monumentelor germane, s-a

trecut şi la restaurarea picturilor murale din Mănăstirea carmeliţilor. Sub conducreea prof. Kurt Welthe au fost reîmprospătate şi readuse la coloritul lor original picturile murale şterse şi parcă înecate în noroi. Această dificilă lucrare a fost însă brutal întreruptă de război, picturile redobîndite fiind din nou înnegrite de dărîmăturile şi funinginea provocate de incendierea oraşului la 22 martie 1944, aniversarea morţii lui Goethe. Helmut Tomaschek, care participase activ la lucrările din anii treizeci, a primit către sfîrşitul anului 1957 însărcinarea de a reîncepe lucrările de conservare*.

* Vezi şi completările din nota nr. 9, pag. 264 (N. r. r.).

II.

RATGEB LA STUTTGART ȘI HEILBRONN

1. Documentele

Ratgeb se străduie să obțină statutul de cetățean al orașului Heilbronn

Cele dintîi documente care-l atestă biografic pe Ratgeb sînt datate între anii 1509 și 1512 și provin din Heilbronn, oraș al cărui drept de cetățenie se străduia să-l obțină pe atunci. Primul este o ordonanță a consiliului municipal prin care într-o „marți după ziua sfîntului Gheorghe" (24 aprilie 1509) „maestrul Jörg Ratgeb, pictor din Stuttgart" este acceptat, pe o perioadă de trei ani, ca cetățean fără drepturi al orașului imperial (Reichsstadt). Înainte de a se strămuta, va trebui însă să „aducă o scrisoare de încuviințare din partea stăpînirii din Württemberg". Dreptul de domiciliere va fi răscumpărat printr-un impozit anual de „patru guldeni dare de ședere" și supus legilor obișnuite ce se aplicau tîrgoveților fără drepturi.

Cu privire la condiția personală a pictorului, desprindem din ordonanța municipală că avea dreptul de maestru, că venea din Stuttgart și că era supus stăpînirii württembergiene, din care pricină — în scopul strămutării la Heilbronn — trebuia să prezinte acea „scrisoare de încuviințare", în termeni actuali: un pașaport pe termen, care să legitimeze schimbarea de domiciliu și să specifice perioada pentru care e îngăduită.

De aci s-a tras concluzia prematură că s-ar fi aflat în slujba ducelui Ulrich și că ar fi făcut astfel parte dintre slujitorii legați de curtea principelui pe atunci în vîrstă de douăzeci și doi de ani. Dar numele său nu poate fi găsit în registrele de slujitori ducali și nici în listele statistice rurale, după cum nici în actele din Heilbronn nu este amintit ca „pictor ducal". Dimpotrivă, ele atestă că obligația seniorială o privea pe soția sa care era o țărancă iobagă a ducelui Ulrich.

Numele și originea acestei femei, precum și condițiile speciale ale iobăgiei ei nu ne sînt cunoscute, astfel că discutarea documentelor de la Heilbronn, în al căror centru se află problema răscumpărării ei, n-o putem începe decît prin prezentarea obiectivă a stării de drept, așa cum reiese ea din încheierea căsniciei pictorului; nu trebuie însă să conchidem că prin aceasta Ratgeb însuși ar fi ajuns în iobăgie — potrivit dictonului juridic „călcîndu-mi găina, devii cocoșul meu".

În ce privește persoana sa, Ratgeb, ca maestru liber, era inviolabil, dar prin calitatea de soț era legat de pămînt prin gospodărie, deoarece soția iobagă nu-și putea părăsi reședința fără încuviințarea stăpînului ei. Iar, ceea ce era încă și mai grav, rămînea legat de stăpînirea din Württemberg în ce-i privea pe copiii săi și pe copiii copiilor săi, întrucît iobăgia se transmitea pe linie maternă.

Iată însă că în primăvara anului 1509 i s-a oferit posibilitatea să plece din Stuttgart cu soție, copil, gospodărie și atelier — fiind eliberat pe trei ani. Se pare că eliberarea i-a fost mijlocită de Wilhelm, conte von Neipperg, un apropiat al ducelui, care plănuia pe-atunci o considerabilă mărire a bisericii reședinței sale din Schwaigern, pentru a-i îngădui pictorului să plece la Heilbronn, localitate situată în apropiere, ca să desăvîrșească acolo între 1509 și 1510 altarul comandat pentru capela Sf. Barbara a numitei biserici.

Pentru Ratgeb, care pînă atunci fusese cetăţean „plin" şi maestru încadrat în breaslă, faptul că a fost primit doar ca cetăţean fără drepturi echivala cu o decădere pe plan social, faţă de care reacţionează chiar în prima sa scriere către municipalitate: În semnătura sa „Maestrul Jörg Rathgeben" taie în mod demonstrativ primul cuvînt, vrînd să-şi manifeste prin aceasta loialitatea faţă de pictorii locali, dintre care Hans von Nallingen era membru în consiliul municipal, respectînd faptul că acest titlu li se poate atribui doar unor cetăţeni plini, organizaţi în bresle. Această încadrare minoră o considera însă drept un provizorat în vederea primirii sale printre cetăţenii oraşului imperial. În următoarele două petiţii către consiliu a semnat de asemenea doar „Jörg Ratgeb, pictor". Trebuie însă menţionat că prin şiretlicul cu ştergerea titlului el subliniază totodată cu orgoliu, că în sfera anterioară de activitate deţinuse de bună seamă titlul de maestru, amintindu-ne aceasta şi prin acel larg şi ambiţios „M" al semnăturii de pe altarul sfintei Barbara pe care l-a tăiat cu o linie.

Din prima petiţie pe care a adresat-o consiliului în anul 1510, fără s-o dateze mai precis, reiese că se înfăţişase în vederea acceptării sale ca cetăţean, bizuindu-se pe scrisoarea ducală de încuviinţare, pe care probabil că a supraapreciat-o, considerînd-o un fel de „act de eliberare" a rudelor sale. Dealtfel i-au fost făcute promisiuni, condiţionate însă de faptul că trebuia mai întîi „să-şi elibereze femeia şi copilul din iobăgie... răscumpărîndu-i pentru o sumă corespunzătoare... de la Ulrich, ducele de Württemberg".

Ratgeb a încercat, firește, să obţină răscumpărarea familiei sale de la duce, dar a fost refuzat. Cît de penibil i-a fost să informeze consiliul cu privire la nereuşita sa, reiese chiar şi din fraza introductivă prin care — căutînd să înfrumuseţeze şi să îndulcească întrucîtva năpasta — recapitulează condiţiile primirii sale în rîndul orăşenilor: dreptul său de şedere stabilit la trei ani, din care primul trecuse, îl formulează evaziv, apreciind subiectiv că i s-ar fi îngăduit „să stea cîtăva vreme aici", iar indicaţia „fără drepturi" — însemnînd în sensul originar o retragere a drepturilor civile — a fost omisă cu totul ca o necorespunzătoare *deminutio capitis*, pentru a scoate şi mai mult în evidenţă formularea-cheie: „pentru a deveni apoi *bürger* (cetăţean)".

Iar refuzul neîndurător al principelui îl „dezamorsează" întru totul printr-o nevinovată perifrază, afirmînd candid în faţa consilierilor: „am încercat să dobîndesc răscumpărarea de la preacinstitul meu domn încă şi în această vreme, dar găsesc că nu se prea poate. Şi preacinstitul meu domn nu prea vrea să-mi elibereze femeia şi copilul".

Încă mai credea în reuşita cauzei sale, întru a cărei susţinere solicită în cuvinte emoţionante sprijinul consiliului de la Heilbronn, de la care nădăjduia o rezolvare certă. În ce priveşte semnătura sa sesizăm faptul că a şters dinaintea numelui său titlul de maestru.

Redactată la 17 septembrie 1510, mult solicitata „scrisoare de sprijin şi susţinere" e un adevărat certificat de bună-purtare care — dictat de o evidentă bunăvoinţă — îl lăuda pe pictor „drept un artist dotat al meşteşugului său", notificîndu-l chiar cu o nuanţă de jovialitate „Jörg al nostru", de parcă ar fi fost considerat încă de pe atunci printre localnici. Desigur că burgmistrul oraşului imperial şi-ar fi putut doar cu greu îngădui o asemenea formulare revendicativă, dacă Ratgeb ar fi fost slujitor al curţii ducale, întrucît ar fi provocat imediat refuzul furios al tînărului prinţ, lezat în sentimentul suveranităţii sale. Răspunsul cancelariei ducale — dacă a existat cumva un asemenea răspuns — nu îl cunoaştem, dar desfăşurarea ulterioară a acestei neplăcute chestiuni ne lasă să întrevedem că intervenţia consiliului din Heilbronn n-a aflat înţelegere la ducele Ulrich.

La cumpăna anilor 1511/1512, cînd Ratgeb s-a prezentat „grăbit" cu o a doua cerere în faţa consilierilor din Heilbronn, cei trei ani ai dreptului său de şedere se apropiau de sfîrşit. Petiţia sa ur-

mărește de aceea o nouă prelungire a ședерii sale pe trei ani, îngăduită dealtfel de la Stuttgart. Dar deși își leagă multe speranțe de cererea înfățișată consiliului, tonul scrisorii sale apare totuși atît de amărît, încît folosește cu nepăsare, atît acum cît și în următoarea sa cerere, determinanta declasantă de cetățean „fără drepturi" pe care pana sa nu voise s-o aștearnă pe hîrtie, implorînd chiar această încadrare minoră drept un act de clemență din partea consiliului.

Cererea lui Ratgeb a fost dezbătută în consiliu la 17 ianuarie 1512, iar hotărîrea, zdrobitoare pentru pictor, reținută în cuvinte seci de procesul verbal: „se stabilește ca în măsura în care maestrul Jörg Ratgeb ar putea să devină liber și să obțină dreptul de cetățean, atunci și consiliul l-ar îngădui aici, iar dacă aceasta nu se va întîmpla, apoi nici sfatului nu-i e prielnic să-l mai accepte în continuare aici".

După acest refuz definitiv, Ratgeb plătește la 28 aprilie pentru ultima oară cei patru guldeni reprezentînd birul de ședere, după ce mai înainte conjurase consiliul într-o jalbă să-l mai îngăduie măcar încă un an. Își prezintă cu stăruință necazurile economice determinate de faptul că pentru panourile pictate la Heilbronn și în parte încă neterminate a fost silit să facă datorii, el arată, de asemenea, că iminenta sa plecare face ca desăvîrșirea acestor lucrări ca și restituirea împrumuturilor să devină o povară apăsătoare la care nu se aștepta din partea „binevoitorilor săi domni".

Mai promite încă o dată, deși îndeajuns de resemnat, să se străduiască în continuare pentru a obține eliberarea soției și copilului său. De nu va reuși, își anunță plecarea pentru sfîrșitul anului. În acest context apare semnificativă afirmația lui Ratgeb, că odată cu mutarea gospodăriei sale la Heilbronn nădăjduise să poată rămîne acolo toată viața: „Să aibă așadar în vedere înțelepciunea Voastră că la acea vreme prin îngăduința înțelepciunii Voastre am venit la Heilbronn cu multe cheltuieli, multă străduință și muncă, așezîndu-mă aici spre a munci și a-mi cîștiga hrana. (M-am

lăsat cu totul în nădejdea înțelepciunii Voastre pentru multă vreme și mă pregăteam să-mi închei zilele în /orașul/ vostru.)" Așadar în 1512 nici nu bănuia măcar, ce comandă uriașă va primi în primăvara anului 1514 la Frankfurt din partea lui Claus Stalberg, după cum și afirmația că spre sfîrșitul anului 1512 vrea „să-și încerce norocul în altă parte" ne arată că pe atunci viitorul îi apărea încă întru totul incert.

Întrucît refuzul brusc al consiliului orășenesc de a prelungi dreptul de ședere al lui Ratgeb pare să se afle într-un inexplicabil contrast cu binevoitoarea apărare a intereselor lui față de ducele Ulrich, iar din acte nu reies temeiurile acestei atitudini contradictorii, vom apela la premisele juridico-istorice ale răspunsului consiliului orașului imperial, pentru a lămuri situația pictorului la Heilbronn.

Motivul neacordării dreptului de cetățean

Unul din principiile de drept ale orașelor imperiale prevedea că nici un iobag al unei stăpîniri străine sau soț al unei femei iobage nu putea fi acceptat ca cetățean înainte ca ea să fi fost eliberată. Consiliile orașelor imperiale considerau stabilirea unor asemenea persoane drept o posibilitate de imixtiune, a unor pretenții de dominație sau de intervenție din partea unor forțe străine în propriul oraș, fie afectînd suveranitatea lor în ce privește impozitele și jurisdicția, fie primejduind liniștea în vremuri de război sau conflicte, prin aceea că iobagii buni de luptă erau chemați sub arme de către stăpînii dinafară. Ce complicații se puteau naște în urma unor asemenea imixtiuni se poate înfățișa cu ajutorul a două exemple din vremea ducelui Ulrich și a războiului württemberghez.

Înainte de temerara sa acțiune de recucerire a

țării ocupate de Uniunea suabă din primăvara

anului 1519, ducele surghiunit îşi chemă iobagii din satul Flein aparţinînd de Heilbronn să-i dea ajutor armat. Aceştia urmau „să i se alăture de grabă şi armaţi stăpînului lor firesc întru salvarea patriei sale, iar cei ce nu pot s-o facă în proprie persoană, să trimită doi guldeni (pîrcălabului) de la Lauffen". Cei din Flein întrebară pe burgmestrul din Heilbronn cum să se comporte, primind pe dată răspunsul belicos: „Ar trebui să ştie fiecare în spatele cui se află, cui îi este nemijlocit supus, cui i-a jurat credinţă şi cine hotărăşte asupra treburilor sale. Dacă cineva se alătură vreunui alt stăpîn care-i potrivnic consiliului şi autorităţii sale, adică Uniunii şi Maiestăţii sale Regale, acela va fi scos în afara legii în virtutea ordinii publice".

Doar o asemenea intervenţie energică i-a putut împiedica pe ţăranii fără drepturi, dependenţi de Heilbronn, să stea pe cîmpul de luptă sub steagul lui Ulrich, faţă în faţă cu orăşenii din Heilbronn aflaţi sub drapelul Uniunii suabe, de care aparţinea oraşul imperial, scopul major urmărit în temeiul dreptului oraşelor imperiale fiind împiedicarea oricărei împărţiri în partide.

Al doilea exemplu: Böckingen, un sat dependent de Heilbronn, care cuprindea pe atunci 63 de gospodării şi avea o populaţie foarte nesupusă, a fost cu puţin înainte de războiul ţărănesc scena unei crime. Fusese ucis aşa-numitul „şoltuz cămătar" Jakob von Olnhausen, reprezentantul autorităţii oraşului imperial, însărcinat cu strîngerea birurilor în sat. Cînd consiliul din Heilbronn le-a impus celor din Böckingen drept pedeapsă un bir extraordinar, însumînd triplul dărilor anuale obişnuite, adică 168 de guldeni, Jäcklin Rohrbach, acelaşi bărbat care *in anno* 1525, la Weinsberg, i-a oferit contelui Helfenstein şi iuncărilor săi un Paşte sîngeros, a refuzat plata, întemeindu-se pe faptul că este iobagul domnului von Neipperg. Mulţi vecini i s-au alăturat. Cei ce refuzau plata birurilor erau de cele mai multe ori slugi de curte sau iobagi ai unor stăpîni de aiurea, ceea ce întărea poziţia refractară a îndărătnicilor.

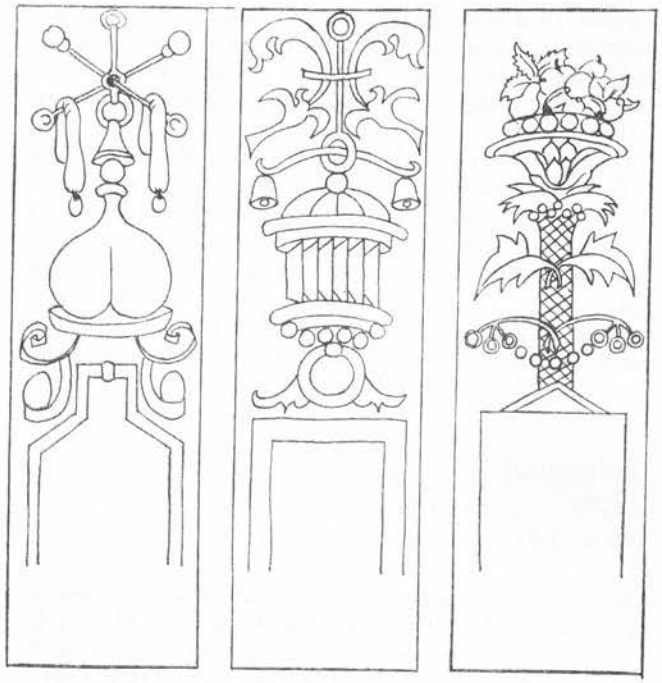
Pentru a preîntîmpina asemenea incidente şi încurcături, oraşele imperiale respectau cu stricteţe principiul de a nu încetăţeni iobagii unor stăpîniri străine, astfel că Jörg Ratgeb nu a fost de fapt silit să cedeze relei voinţe a celor din Heilbronn, ci s-a încurcat în plasa unor reglementări juridice afurisite. Ducele îi aprobase desigur de două ori cîte un concediu de trei ani pentru a merge la Heilbronn, dar nu voia să renunţe la dreptul de stăpîn suzeran pentru a-l fereca arbitrar de soţia lui şi pentru a putea astfel să tragă oricînd foloase de pe urma artei lui. Pe de altă parte, consilierii din Heilbronn, deşi binevoitori faţă de pictor, erau legaţi de propriile lor statute.

Presupusul pictor de Curte

Atît despre documentele din Heilbronn, tratate pînă acum cu superficialitate, fără să se fi luat în seamă importantele aspecte biografice conţinute în ele. Primul aspect se referă la relaţia dintre pictor şi curtea ducală, în cadrul căreia i s-a acordat un concediu de trei ani pentru Heilbronn, prelungit apoi în 1512, fără să se fi aprobat însă şi eliberarea soţiei lui Ratgeb.

Deşi nu există nici un atestat de arhivă în acest sens, se presupune că pictorul s-ar fi aflat în slujba ducelui Ulrich. Sînt acceptate drept piese probatoare certe în acest sens ornamentele plafonului din refectoriul seniorial şi din casa fîntînii din mănăstirea de la Maulbronn, scoase la lumină de Wilhelm Ettle în anul 1937.

Prin ornamentele trasate dezinvolt cu roşu pompeian pe perete, în care oameni sălbatici şi putti veseli se întovărăşesc cu animale legendare, s-a redescoperit un document original şi plin de farmec al artei decorative din evul mediu tîrziu, în care duetul avîntat al scriiturii şi fantezia descătuşată par să amintească de desenele marginale din

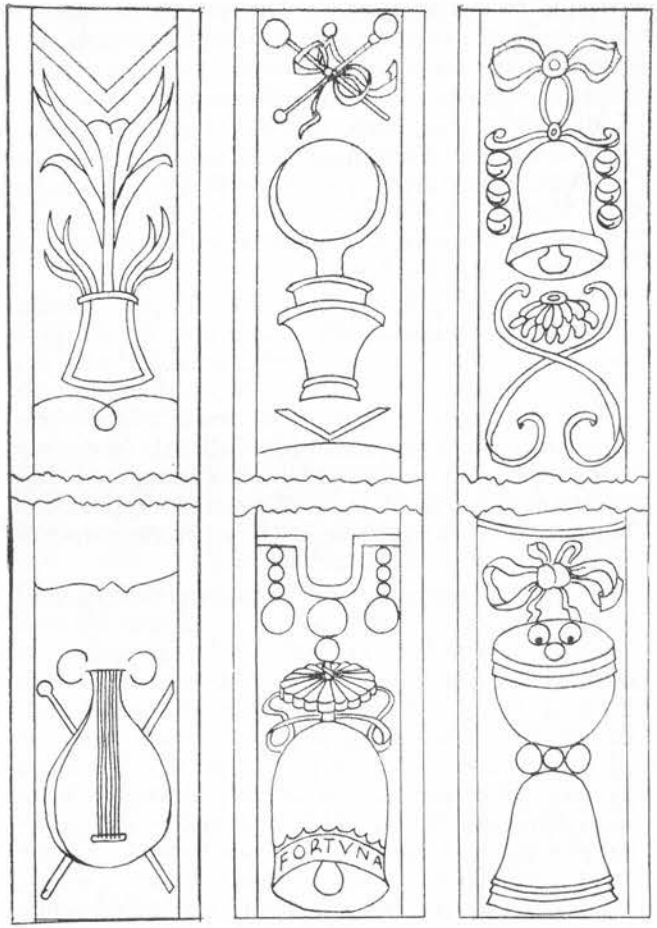


Elemente decorative în nișele ferestrelor din refectoriul Mănăstirii carmeliților (Frankfurt a/Main)*

A noua fereastră (dreapta)
A opta fereastră (stînga)
A șaptea fereastră (dreapta)

Cartea de rugăciuni a împăratului Maximilian. În ele ni se înfățișează un maestru al ornamenticii care — orice subiect ar aborda — dă impresia unei inepuizabile bogății imaginative: spirit ascuțit, sensibilitate, sobrietate contemplativă, umor descătușat. Jocuri pure de linii de o cursivitate egală și continuă, temperament unitar al desenului: încărcat de arabescuri, mai degrabă dezlănțuiri ale pensulei decît ale peniței, înlănțuindu-se în mișcare liberă, învăluind jucăuș rigidele arcuri ogivale cu vădită bucurie a pensulației. Desenele nu se relie-

* Vezi și pag. 59 și 61.



A șaptea fereastră (stînga)
A șasea fereastră (dreapta)
A cincea fereastră (dreapta)

fează din suprafața plană a lucrării deși ici-colo obțin plasticitate fiind umplute de culoare. Problemele spațiale nu sînt rezolvate cu grijă pînă la capăt, iar dimensiunile nu sînt raportate la un etalon unitar. Legile realității sînt anulate, toate se dezvoltă fantastic dintr-una într-alta. Aproape că nici nu se poate determina unde se termină un vrej

și unde începe un arabesc. De la figuri umane se trece prin universul faunei și florei la formele pur geometrice: cupe, coșuri, coloane.

Aceste desene i-au fost atribuite lui Ratgeb datorită faptului că Ettle, care cu doi ani mai înainte funcționase ca restaurator la Mănăstirea carmeliților din Frankfurt, a avut impresia că arabescurile din Maulbronn îi amintesc de picturile umoristice de pe ancadramentele ferestrelor din refectoriul seniorial de la Frankfurt.

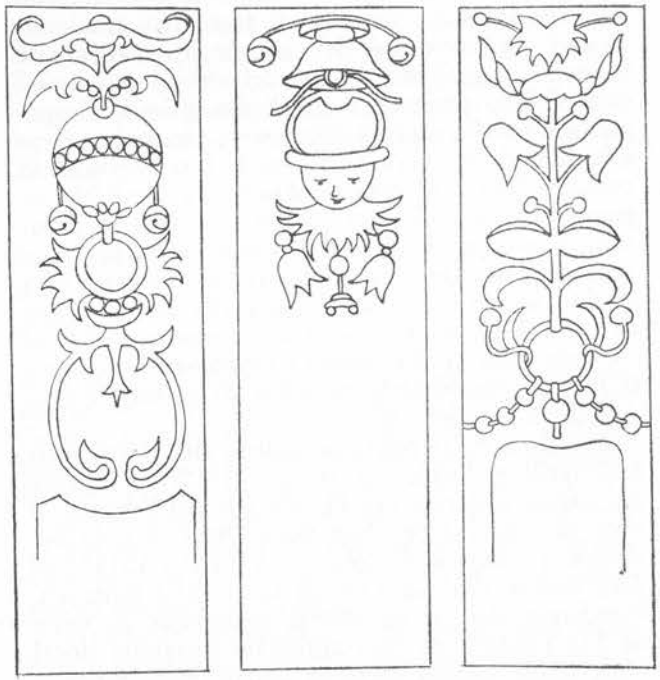
Tema principală a picturilor de pe plafonul refectoriului seniorial din Maulbronn îl formează însemnele ducale: cornul de vînătoare provenit din vechea stemă a stirpei de Urach, coarnele de cerb și mrenele de Mömpelgard, domeniu württemberghez de peste Rin, astăzi Monbelliard. Însemnele vor să ne arate că ducele Ulrich, care a asediat și cucerit mănăstirea de la Maulbronn în timpul Războiului din Palatinat din 1504, a preluat totodată și apărarea și protecția mănăstirii.

Printre picturile de pe pandantivi — variind îndeobște motive florale — ni se impune în mod evident un portret (fig. 100). Ettler a tresărit de emoția descoperitorului: iată un autoportret al lui Ratgeb! Istoricii artei au manifestat rezervă față de descrierea practicianului, lăsînd unui publicist pe nume Georg Schwarz privilegiul de a prezenta pe larg „descoperirea" în presa cotidiană. Dintre specialiști doar W. K. Zülch a acceptat-o în „Lexiconul artiștilor" editat de Thieme-Becker. În articolul său despre Ratgeb, publicat în Anuarul Wallraf-Richartz, vorbește despre un „neîndoielnic autoportret" al pictorului, caracterizîndu-l în felul următor: „Un bărbat la vreo treizeci de ani, uscățiv și subțire, cu o față înțelept-contemplativă, dar foarte vitală. Portretul apare în cadrul ușor decorativ ca o înfloritură ornamentală... Se simte aceasta din modul de a trata părul, vestimentația și smocurile de păr de pe baretă ca niște fire răzlețe".

Chiar și sub raportul etichetei pare însă a fi foarte îndoielnic ca un pictor făcînd parte social-

mente dintre slujitorii principelului să fi îndrăznit să se prezinte în asemenea veșminte nobile sub însemnele ducale, chestiune care se rezolvă de la sine printr-o simplă confruntare a presupusului autoportret al pictorului cu un portret xilografiat al ducelui Ulrich, realizat de Erhard Schön în 1520.

Unii contemporani ca Johannes Tethinger și Heinrich Bebel au scos în evidență, în ce privește înfățișarea exterioară a lui Ulrich, mai ales bogăția sa capilară, părul înconjurînd în cîrlionți blond-roșcați capul ducelui. Fapt pentru care era numit „bărbatul cu părul cîrlionțat sau creț". Poeți de curte panegiriști ca Bartholinus Austrius n-au pierdut ocazia de a-l sărbători ca un „Apollo cu bucle aurii".



A patra fereastră (stînga)
A treia fereastră (dreapta)
A patra fereastră (dreapta)

Comparînd tăietura migdalată a ochilor, nasul puternic, uşor acvilin, ridul mergînd de la nări la maxilar, bărbia energică, gîtul vînjos — am putea considera ca şi demonstrat faptul că acel presupus „autoportret" al lui Jörg Ratgeb este, de fapt, un portret al tînărului duce Ulrich, pe atunci în vîrstă de douăzeci şi nouă de ani. Plasat pe un pandantiv, nu e, firește, un portret reprezentativ al principelui, ci vrea doar să sugereze — schiţat într-o doară, ca şi ornamentele vecine — că stăpînul casei, Ulrich, urmărește cu atenţie de „acolo sus" capitulul ordinului de la Maulbronn.

E aproape exclus ca Ratgeb să fi creat acest insolent portret al seniorului său, întrucît în anul 1517, anul cu care sînt datate picturile refectoriului seniorial, acest lucru ar fi fost întru totul imposibil. În acest an, în care au fost terminate întinsele picturi murale din refectoriul Mănăstirii carmeliţilor, precum şi ciclul din galeria dinspre peretele nordic pînă la *Răstignire*, pictorul avusese atît de mult de lucru, încît i-ar fi fost imposibil să petreacă lunile de vară la Maulbronn, dealtfel singurele în care ar fi putut executa lucrările de decoraţie a mănăstirii foarte friguroase. În 1511 el nu prea dispunea de timpul necesar ca să picteze casa fîntînii acestei mănăstiri. În perioada aceea era atît de copleşit de comenzi — fapt demonstrat mai jos — încît chiar şi din temeiuri cronologice nu poate fi luat în consideraţie ca autor al picturilor murale de la Maulbronn.

Cine le-a creat poate fi deslușit din deconturile cancelariilor ducale pentru anii 1512/13, în care am căutat zadarnic numele Ratgeb sau Schürtz. Il vom găsi în ziua de „luni după Oculi (a treia duminică a postului Paştelui — n. trad.) 1513", pe Jörg Boden, venit în 1499 de la Horb la Stuttgart, înregistrat aici cu un onorar neobişnuit de mare de 115 guldeni, pe care arhitectul castelului ducal i l-a plătit pentru pictarea „odăii preacinstitului meu senior şi a unor corturi de campanie". Este exact jumătate din onorariul încasat de Ratgeb pentru pictarea uriaşelor suprafeţe murale din ga-

lerie. Comanda pentru executarea decoraţiunilor de către Jörg Boden a fost făcută fără îndoială în vederea cununiei ducelui, sărbătorită cu mare fast, relatarea contemporană a lui Johannes Tethinger confirmînd că *„illustrabant hinc inde conclavia elegantes picturae"* (de atunci picturi frumoase împodobesc încăperile — n. tr.). În ce priveşte „corturile de campanie" era vorba de pictarea însemnelor şi blazoanelor ducale pe o parte a numeroaselor corturi necesare pentru adăpostirea celor 7 000 de oaspeţi, ceea ce concordă dealtfel cu motivele heraldice ale decoraţiunilor din refectoriul seniorial din Maulbronn.

Faptul că această comandă reprezentativă i-a fost acordată lui Jörg Boden, în timp ce Ratgeb a primit concediul de trei ani pentru a pleca la Heilbronn, de parcă n-ar fi trebuit să contribuie cu nimic la pregătirea artistică a nunţii ducelui Ulrich, ne îngăduie concluzia că Jörg Boden era pictorul ducal bine plătit, iar Ratgeb nu era deloc legat de curtea ducală, lucrînd ca pictor de-sine-stătător.

Soţia iobagă a pictorului

În anul 1510 Ratgeb se afla în relaţii încordate cu ducele. Se căsătorise cu o iobagă a suveranului său. Ce ştim despre ea? Aproape nimic. Putem doar să bănuim că era fiica unor ţărani de pe latifundiile ducale. Într-o vreme, deci, cînd pictorul era „maestru liber", şi-a luat soţie din rîndul ţărănimii private de drepturi, aservite prin descendenţă, oricît de greu îi va fi fost prejudiciată astfel propria sa libertate de mişcare.

În scrierile revoluţionare ale acelui timp iobăgia era condamnată drept o ruşinoasă degradare a creştinului şi a libertăţii sale evanghelice, după cum se poate citi şi în „Reformatio Sigismundi": „Căci e un fapt nemaiauzit, o nedreptate asupra căreia trebuie să deschidem ochii creştinităţii, că există

oameni care-i spun celuilalt: ești proprietatea mea. Întrucît Cristos a pătimit atît de greu ca să ne facă liberi, nici un om să nu se mai înalțe pe viitor deasupra celuilalt". Dacă ținem seama de chemarea însuflețitoare care răsuna peste tot împotriva iobăgiei, devine evident că pictorul, profund implicat în acest ascuțit conflict social, trebuia să urmeze, la rîndul lui, steagul libertății țărănești, fie și pentru a-i apăra propria cauză.

Cu toate acestea, prezumția atrăgătoare și adeseori preluată de la W. K. Zülch, că Jörg Ratgeb ar fi pictat la Heilbronn drapelul răscoalei iobage pentru Joss Fritz, nu poate fi susținută. Zülch însuși concede că ipoteza sa nu poate fi confirmată. Numele lui Ratgeb nu e trecut în documente, dar îl consideră „prin lupta dusă atunci pentru eliberarea soției sale de-a dreptul predestinat să fie pictorul acestui drapel care era și al său". Un amplu și temeinic studiu al lui Ulrich Steinmann demonstrează recent că Ratgeb părăsise orașul cu doi ani mai înainte ca acest „conspirator exemplar din războiul țărănesc" (cf. Friedrich Engels) să fi apărut la Heilbronn.

2. Operele

Altarul sf. Barbara de la Schwaigern

Dintre lucrările create la Heilbronn n-a fost cunoscut pînă acum decît *Altarul sfintei Barbara de la Schwaigern*, un orășel de lîngă Heilbronn, o operă timpurie, încheiată în anul 1510, care, însă, ne prezintă încă de pe acum puternic reliefată originalitatea pictorului. Micul triptic, ale cărui panouri s-au păstrat intacte, se afla anterior într-o capelă din cuprinsul bisericii; astăzi se găsește pe unul din pilonii navei centrale din fața vechiului amvon gotic.

Lucrarea — identificată în 1907 de către Marie Schütte în cartea ei „Altarul sculptat suab" — drept operă a maestrului nostru — este întru totul certă; poartă monograma „J. R. M." = Jörg Ratgeb *Maler* (=pictor) și e datată 1510.

Acest altar înfățișează pe voleurile exterioare *Plecarea apostolilor* (fig. 1—4), care au primit de la cel înviat porunca de a boteza: „Mergeți pe această lume" (Marcu, 16, 15). Pictorul s-a aflat în fața unei probleme dificile, trebuind să orînduiască pe cele două panouri foarte înguste figurile celor doisprezece apostoli, astfel încît să nu se creeze impresia de învălmășeală și înghesuială. Ratgeb s-a dovedit însă un strălucit regizor care a știut să dispună în așa fel personajele pe scena supraîncărcată, încît să îngăduie o clară privire de ansamblu.

În primul rînd, pictorul cuprinde cele două voleuri laterale într-o scenografie unitară, neutralizînd ramele interioare printr-o șosea continuă, printr-un grup compact de copaci în planul de mijloc și munți înalți în fundal, precum și printr-o boltă cerească cu nori luminoși — toate fiind comune celor două laturi.

Ratgeb încadrează apoi pe cei doisprezece apostoli în trei zone, înlăturînd posibilitatea oricărei întretăieri sau mascări, mai ales prin aceea că aduce în primul plan doar patru personaje de format mare, iar pe ceilalți opt ucenici îi prezintă la o scară mult redusă. În felul acesta dobîndește suficient spațiu liber pentru a sugera călătoria pelerinilor ca pe o adevărată mișcare „continuă", ceea ce constituie dealtfel întreaga „cheie" a tabloului.

La început ni se prezintă o triplă despărțire. Bătrînii din primul plan par să mai bată încă pasul pe loc, trebuind să-și șteargă ochii, ba chiar și nasul de atîta mîhnire. Dar apoi pornesc cu nădejde la drum. Unul își mai umple ploșca cu apă de la izvor, altul — pornit cu pas vioi — îmbrățișează un prieten. Iar Matei, cel cu barba ascuțită, pășește atît de voinicos, încît curînd va ieși din cadru. Cei mai nerăbdători au și ajuns pînă în

munți, luîndu-i pieptiș, în timp ce pictorul, peste măsură de zelos, să înainteze și mai mult în adîncimea spațiului, ne oferă pe deasupra chiar și un al treisprezecelea apostol!

Iată un tablou înviorător și animat care ilustrează toată pofta de drumeție a suabilor, răspîndiți — precum se știe, în toată lumea. Și pentru că e vorba de niște apostoli suabi care se pregătesc de drum, Ratgeb și-a boltit seninul peisaj cu un cer încărcat de nori, în care Înviatul le dă credincioșilor săi odată cu steagul victoriei și făgăduința prin care pecetluiesc cîndva — vezi *Matei* 28, 20 — porunca de a boteza: „Și iată Eu cu voi sînt în toate zilele, pînă la sfîrșitul veacului".

Cînd aceste voleuri exterioare (fig. 1) se deschid, drept element central al altarului ne apare marele panou cu *Legenda Barbarei* (fig. 5, 6, 8), înfățișată într-o formă care contopește elemente arhaice și ale goticului tîrziu cu cele ale unei renașteri evoluate. Martira, în splendid veșmînt de brocart și hlamidă albă brodată cu roșu, stă îngenuncheată în primplan și așteaptă, în rugăciune, lovitura de grație, pentru care propriul ei tată a și ridicat iataganul. Așa cum ni se arată acest călău regal: cu pas apăsat, îndoit din șold, cu brațul ridicat și capul plecat, ne amintește de *Cina cea de taină*, de la Rotterdam, a cărei dinamică suplă și viguroasă a fost amplificată aici pînă la o măreție patetică.

Nu rămîne mai prejos nici înfățișarea sfintei Barbara, distinsă, amplă, cu o mișcare armonioasă, ritmul ansamblului fiind cu totul excepțional! De la veșmîntul Barbarei, căzînd în falduri largi, conduce o vizibilă curbă către cot și apoi către capul mult lăsat pe spate. Apoi aceeași curbă trece asupra iataganului, sărind — cu agilitate de spadasin — mai întîi de la brațul drept al regelui spre mîna lui stîngă. Ca după aceea să fie surprins — prin corespondența dramatică dintre chipul întunecat și cel senin, primul privind îndîrjit în jos, celălalt răbdător în sus — momentul de maximă tensiune dintre pornirea de a ucide și smerenia acestei fete sortite morții.

Să mai adăugăm la comentariul acestei scene că în redarea expresiei figurilor Ratgeb a manifestat o discreție de o mare noblețe și că a realizat veșmintele bogat brodate și tivite cu aur cu o maximă exigență picturală, arătîndu-se a fi înainte de toate artist, în sensul pur al cuvîntului.

Urmărind însă întreaga compoziție înfățișînd calvarul Barbarei, prezentat printr-o duzină de scene separate, vom găsi că prin ele ni se adresează un cu totul alt Ratgeb; iată-l aici abordînd un concept formal al compoziției severe și grupării ritmice, împrumutat din arta Renașterii, iar dincolo stilul de legendă al goticului tîrziu, căruia îi place să transforme imaginea într-un panoptic. Aici apare o tragedie de un înalt patetism, dincolo bizare întîmplări funambulești; o suită de imagini închegată în sine, o „bandă desenată" pe care trebuie s-o citești ca rîndurile unei cărți. E un altul și totuși același Jörg, care, în fond, a fost și unul și celălalt: un artist „cultivat" și un om din popor.

În toate aceste scene secundare ni se relevă drept una dintre înclinațiile fundamentale ale lui Ratgeb o hazlie „plăcere de a fabula". A fost un autentic și inepuizabil povestitor, stăpînind la fel de bine anecdota concisă ca și romanul ilustrat de largă respirație. Jörg Ratgeb știa să se descurce pe orice format, fie și cel atît de îngust și de incomod ca aceste voleuri interioare, în a căror „coajă de nucă" de pe jumătatea din stînga ne înfățișează legenda Mariei Magdalena, iar în dreapta convertirea și călătoriile misionare ale apostolului Pavel. Iar dacă simțul măsurii îl legitimează pe adevăratul maestru, Ratgeb s-a demonstrat aici a fi unul autentic. Cu aceeași siguranță de sine și ușurință, a abordat ulterior și formatul mare sau foarte mare, pictorul nostru datorînd numai și numai talentului său de improvizator faptul că a reușit să înfăptuiască în relativ puțini ani uriașa comandă a Mănăstirii carmeliților din Frankfurt.

Jörg Ratgeb a fost deosebit de mîndru de această operă de tinerețe. Dealtfel a și exprimat această convingere printr-o semnătură detaliată,

adăugîndu-i şi o inscripţie semnificativă: „Spes pr(a)emii solacium laboris" (adică: Speranţa în răsplată e recompensa străduniei mele), ceea ce, firește, se referă mai întîi la sfînta Barbara, care speră în răsplata „de dincolo" pentru martiriul ei. Dar Jörg Ratgeb mai voia totodată să urgenteze şi o plată mai concretă: amintindu-le celor în drept prin această inscripţie de onorariul său. Căci tocmai din anul creării acestui altar — 1510 — posedăm un text al pictorului, în care se plînge că a trebuit să facă împrumuturi pentru o lucrare pe care tocmai a terminat-o.

VOLEURILE EXTERIOARE: PLECAREA APOSTOLILOR VOLEUL DIN STÎNGA (FIG. 1, 2, 3)

În primplan pămîntul este tratat într-un galben-nisipos neobişnuit de luminos şi de cald (deschis), care se întinde pe tot voleul din stînga (ca şi pe cel din dreapta) pînă la cingătoarea perechii de apostoli (Petru în stînga, Pavel în dreapta), care — despărţindu-se în primul plan — ocupă treimea de jos a panoului pe toată lărgimea ei. Pietre şi bulgări de pămînt cu fire de iarbă dispuse decorativ accentuează pragul tabloului. Petru este prezentat pur frontal; Pavel — puţin aplecat înainte — stă cu picioarele tot frontal, dar trupul şi capul şi le întoarce către vecinul său. Pajiştea brun-verzuie (ca de muşchi) este garnisită cu smocuri de iarbă.

Petru poartă o haină albastru-închis-verzuie pînă la genunchi şi o mantie brun-violetă vizibilă pe deasupra umărului stîng şi printre picioare. De o chingă de piele aşezată de-a curmezişul peste piept atîrnă o ploscă de ceramică. La acestea se adaugă pantaloni albi strînşi pe pulpe, cuprinzîndu-i şi călcîiele, apoi sandale şnuruite cu grijă, care încalţă picioarele bolovănoase avînd degete îndesate şi unghii mici încarnate.

Pavel poartă pe cap un fel de şapcă cu cozoroc mare, galben-cafeniu, din împletitură de pai.

Părul şi barba sînt intens castanii, în timp ce Petru, deşi chel, nu este redat ca un moşneag cărunt, ci ca un bărbat cu barbă blond-roşcată. Pavel şi-a ridicat pînă la brîu haina de culoare roşie-violacee pentru a putea păşi mai uşor. O cingătoare de piele — de care este prinsă o carafă pătrată de cositor — strînge haina cu căptuşeala mată, gri-decolorată, pe partea interioară. De şoldul său stîng atîrnă o traistă neagră în care se zăreşte o chiflă. Pavel mai poartă o diagonală de culoare neagră, iar haina de culoarea garanţei şi-a atîr..at-o de un toiag scurt. Surprinzător este faptul că decorul verde al pămîntului se înalţă în acelaşi unghi în care se mişcă piciorul său drept. Şi el poartă pantaloni albi, peste care a tras însă pînă la genunchi nişte ciorapi dintr-o ţesătură de lînă gri, mitoasă, care se continuă, fără vîrfuri, şi pe laba picioarelor.

Stimulat de temperamentul său de povestitor, Ratgeb tratează destul de liber textul biblic al poruncii botezului. Pentru el a fost mai important să zăbovească asupra amănuntelor de costumaţie şi a merindelor apostolilor, decît să respecte stricta indicaţie „şi i-a trimis doi cîte doi ... şi le-a poruncit să nu ia nimic cu ei pe cale, ci numai un toiag. Nici pîine, nici traistă, nici bani la cingătoare. Ci să fie încălţaţi cu sandale şi să nu se îmbrace cu două haine ..." (Marcu, 6, 7—9).

Cu atît mai strict a respectat însă cuvîntul-simbol al despărţirii apostolilor, acel „ibant flentes" („să meargă şi să plîngă" din Imnul breviarului). Aici Jörg Ratgeb dă dovada unui adevărat talent „lacrimogen". Ochii lui Petru sînt roşii de plîns. Şi privirea lui Pavel sticleşte de lacrimi, iar din cele două colţuri ale ochilor lacrimile şiroiesc bogat. Impresia de „privire înecată în lacrimi" e produsă prin accentuarea puternică a pleoapei inferioare şi prin particulele albe presărate în acel colţ al ochiului care ascunde sacul lacrimal.

Importantă mai este şi constatarea că figura lui Petru, stînd frontal, drept, în picioare, paralel cu cadrul, reprezintă atît punctul originar cît şi contraponderea mişcării continue. De remarcat şi

frontalitatea celor patru picioare din primplanul tabloului. Pajiştea paralelă cu piciorul drept, ridicat oblic, al lui Pavel are efectul unui arc propulsor, iar poziţia înclinată spre stînga a acestui apostol ne sugerează că imediat după ultima strîngere de mînă va porni mai departe.

Accelerarea progresivă a mişcării se exprimă foarte limpede în scena centrală prin avîntata linie ascendentă a pajiştei care se înalţă spre stînga, deasupra capului lui Petru, desenînd o colină, pe cînd partea sa inferioară este structurată orizontal. Se remarcă mişcarea mult mai vie a apostolilor. La Petru, calmul se constituie atît prin dispunerea sa paralelă cu cadrul, cît şi prin draparea aproape verticală a hainei căzîndu-i pînă la genunchi. În vederea strîngerii de mînă a dat drumul toiagului, care se află acum rezemat de încheietura mîinii sale: este prima linie oblică, accentuată apoi puternic prin conturul pajiştei şi haina prinsă în brîu a lui Pavel.

Deasupra lui Pavel, apostolii Ioan şi Iacob cel tînăr îşi iau rămas bun într-o îmbrăţişare frenetică. Tînărul şi blondul Ioan poartă o mantie de culoarea garanţei, iar dedesubt o haină verde ca mușchiul. E desculţ. Toiagul său se află pe jos, lîngă carafa de cositor, alături de bîta lui Iacob. Înclinarea îndurerată a capului exprimă imposibilitatea lui Ioan de a se reculege rapid de pe urma durerii pricinuite de despărţire. Este un nou moment de dificultate, pe care însă Iacob îl depăşeşte energic, pornind grăbit la drum. El poartă o mantie lungă şi albă, pantaloni albi, sandale negre, o tichie neagră pe cap şi o traistă neagră pe spate, din care atîrnă un cuţit într-o teacă neagră. De remarcat contrastul dintre figura frontală a lui Ioan şi cea din profil a lui Iacob, precum şi avîntul expresiv al mantiei ridicată de la genunchi spre mîna stîngă. Mişcarea continuă din scena centrală culminează cu imaginea lui Matei, împins pînă aproape de marginea din stînga, gata să iasă cu paşi repezi din tablou. Acesta poartă o mantie roşu-carmin atîrnîndu-i pînă la genunchi şi ciorapi de aceeaşi culoare. Pe capul blond, încadrat de o barbă ascuţită şi avînd lacrimi în ochi, se află o tichie neagră. Pe spate are un mic sac de călătorie de care atîrnă un tîlv. Trebuie reliefate îndeosebi mişcarea succesivă, coloritul mai viu şi ductul mai avîntat al contururilor.

În legătură cu peisajul scenei centrale ar mai fi de observat că în spatele galbenului-nisipos şi al gazonului din primplan se întinde o pajişte de un verde-deschis ca frunza de tei, străbătută de un pîrîu, peste care un trunchi de copac, folosit ca pod, ne conduce mai departe spre scena cea mai de sus, flancată de stînci abrupte. Aici peisajul se luminează cu totul: pămîntul este pictat într-un galben suculent printr-o pensulaţie subţire. Pîrîul e de un albastru-luminos, podul un trunchi cenuşiu de fag. Apoi urmează din nou, dincolo de pod, un verde vegetal deschis, cu nuanţe gri-violet în fîşiile dezgolite ale pămîntului. Cocoaşa colinei apare într-un cenuşiu-albăstrui-deschis, răcoros, prin care urcă un drum luminos. În dreapta sus, Matei desculţ, cu o mantie de culoarea garanţei, cu tichie neagră şi bărbiţă blondă, păşeşte agale pe drum, afundîndu-se în pădure.

Copacii sînt conturaţi ca nişte tufişuri compacte, verde de mușchi şi brun saturat, în care frunzele par nişte covrigei de culoare galben-deschisă. Ulterior a fost introdus în compoziţie un trunchi golaş de copac care împarte în două peisajul voleului din stînga. Trunchiul se află în faţa unui ochi de apă gri-albăstrui, deasupra căruia se întinde o pădure alpină cenuşie. În stînga de tot, se desluşeşte un decor abrupt din stînci în tonalităţi de gri-deschis, verde suculent şi brun-deschis, din care se îndepărtează grăbit Simion în mantia sa de pelerin alb-cenuşie. În mînă are un rozariu, iar merindele îi atîrnă de un băţ aşezat pe umăr.

Pe planul de mijloc al peisajului gri-albăstrui din fundal se află un turn, iar în dreapta, o stîncă străjuită de un castel. Cerul se prezintă într-un albastru-cenuşiu tulbure, înăbuşitor, pe care norii plutesc ca nişte corăbii pîntecoase. În unghiul format de crengile copacului golaş licăreşte ca o pată mică, roşie, soarele apunînd.

VOLEUL DIN DREAPTA
(FIG. 1, 4)

Protagoniştii jumătăţii din dreapta sînt Bartolomeu şi Andrei, pe care un decor rotund de pajişte, aşezat deasupra umerilor şi capetelor lor, îi uneşte într-un grup. Bartolomeu poartă o mantie lungă, albă, care-i atîrnă pînă la glezne şi care — în mod foarte pitoresc — are în spate două benzi ascuţite, asemănătoare cu pulpana mantiei aruncată peste încheietura mîinii drepte, avînd vîrful la fel de lung. În mînă are un toiag, un blid de cositor, iar în picioare ciorapi albi fără vîrfuri şi sandale.

Vecinul său, Andrei, are o costumaţie mai bogat colorată; o haină gri-violetă pînă la genunchi, o pelerină verde, de asemenea pantaloni sau ciorapi albaştri-verzui. Pe cap poartă o căciuliţă de culoare închisă. Barba castanie este uşor încărunţită. Şi el plînge, lacrimile licărindu-i între pleoapele ridate. Pe şold poartă o traistă albă, plină ochi, precum şi o ploscă de pelerin plată şi galbenă din lut, fiind înarmat cu un pumnal.

În spatele lui Bartolomeu şi al lui Andrei peisajul se luminează — ca pe voleul din stînga — adăugîndu-se aici un perete muntos trandafiriu-violaceu din care izvorăşte pîrîiaşul, la al cărui izvor Tadeu tocmai îşi umple ulciorul de lut. Acesta e îmbrăcat într-un veşmînt monocrom, de culoarea carminului, are o bărbiţă blondă şi poartă o geantă de drumeţie neagră, sandale negre şi un pumnal.

Funcţia apei rezidă aici în aceea de a constitui izvorul şi pîrîul — luate împreună — elementul dinamic care să parcurgă şi să lege planul de mijloc al ansamblului.

Vecinii lui Tadeu sînt spre dreapta — sus Iacob şi Toma. Toma are o costumaţie cu totul fantezistă. Poartă pe cap o scufie albă, ascuţită în vîrf, cu o îndoitură lată pe frunte, de care atîrnă nişte benzi ascuţite, asemănătoare cu cele de la mantia lui Bartolomeu. Veşmintele de deasupra sînt cenuşii-violacee. Peste şolduri poartă o haină galben-brună, ridicată şi strînsă în talie, sub care se zăreşte un veşmînt din lînă de oaie la fel cu ciorapii lui Pavel. Ciorapii sînt roşii-gălbui şi mai poartă sandale, o geantă neagră de drumeţie şi ploscă brună.

Iacob în veşminte de culoarea garanţei. Mantia şi ciorapii scurţi au aceeaşi culoare. Contrastul faţă de acest roşu unitar e oferit doar de albul sacului de pînză şi de negrul sticlei.

În dreapta şi în stînga se află un decor de copaci de un verde-cald; între ei se zăreşte pe malul apei, în lumina cenuşie a asfinţitului, un castel care înaintează spre largul unui lac întins. În ultimul plan apare, în nuanţe gri-verzui şi albe, un peisaj montan.

Personajul cel mai insolit este apostolul Filip, care, aflat sus de tot şi întorcîndu-se spre ceilalţi, bea dintr-o carafă de cositor. În faţa pieptului său se află înscris „SICHIA" ca ţintă a misiunii sale, după cum fiecare ucenic şi-a dobîndit dealtfel actul de călătorie, notat fie pe nimb, fie ca inscripţie separată.

În timp ce pe voleul din stînga norii par cînd perne umflate, cînd nişte corăbii zvelte (a se remarca puternicul contrast dintre albul lor compact şi albastrul-cenuşiu al cerului!), pe voleul din dreapta domină culori strălucitoare şi o atmosferă aerată amintindu-ne prin amestecul nuanţelor de galben ca mierea şi roşu-violaceu — de cerul *Madonei din Stuppach* a lui Grünewald.

În registrul superior, sub cadru, un nor alb se prelungeşte de pe voleul din stînga pe cel din dreapta. Dedesubt, figura roşie a lui Cristos pluteşte într-o aureolă galbenă ca mierea cu margini rozalii, înălţîndu-şi drapelul spre cerul de un albastru-luminos. Apariţia sa aruncă reflexe roşietice norilor din dreapta.

Şi aici a fost adăugat ulterior un copac, care se întinde cu trei crengi (chircite) peste lac şi peisajul montan.

Discurile nimburilor sînt pictate în gri-grafit sau brun-verzui şi poartă inscripţii în litere galbene, de sulf.

Voleul din stînga	Voleul din dreapta
PETRUS: R(O)MAM	BARTHOLOMEUS: I(ND)IAM
PAULUS: GRE(C)IAM	
MATHEUS: ETIOPIAM	ANDREAS: (ACHA)-IAM
JOHANNES: ASIAM	THADDEUS: MESOPITA(M)IAM
JACOBUS (MAJOR): HISP (ANIAM)	JACOBUS M(INOR): JERU(SA)LEM
SIMON: EGIPTUM (în afara nimbului)	THOMAS: PERSIAM (ET) IN(DI)AM
MATTHIAS: JUD(E)AM	PHILIPPUS: SICHIAM (în afara nimbului)

PANOUL CENTRAL:

LEGENDA BARBAREI (FIG. 6, 8, 11)

Decorul bogat structurat se compune din două zone de peisaj clar distincte: una în tonalităţi calde, cealaltă spălăcit-întunecată. Registrul luminos este cîmpul de acţiune al Barbarei, pe care o aflăm înfăţişată în fundal, în toate etapele calvarului ei. Zona întunecată reprezintă aria regelui cel rău şi este marcată prin copaci uscaţi, în timp ce în preajma Barbarei se înfoiesc copaci şi tufişuri de un verde suculent.

Cerul e auriu cu nuanţe arămii, iar în înaltul lui plutesc doi îngeri cu mişcări însufleţite. Cel din stînga este în veşminte verzi-măslinii cu aripi roşietice, cel din dreapta în veşminte roşietice şi cu aripi verzi-măslinii. În mîini susţin un văl transparent.

În ciuda bogăţiei culorilor şi a întîmplărilor legendare, panoul central nu pare nici pestriţ, nici prea încărcat. Culoarea locală nu sare nicăieri în ochi, fiind ordonată cu grijă în context. Tonalitatea dominantă o oferă verdele fîşiei împădurite, bine armonizat cu roşul-auriu al cerului, care străbate ca o centură lată întregul cîmp central, sau

se întinde ca o pajişte pînă în primplanul compoziţiei. Între această fîşie de pădure şi auriul cerului se află o zonă de un verde-argintiu-rece, precum şi decorul muntos, înalt, sugerînd pete de culoare imponderabile, fantomatice. Arhitectura şi munţii se profilează în auriul cerului în culori spălăcite, alb-cenuşii. În stînga se află un castel alb-cenuşiu, în faţa căruia se vede un turn cu fereastra zăbrelită. În faţa acestuia se află tufişuri verzi-albăstrii şi un curs de apă.

Suporturi peisagistice: un turn în stînga, un turn în dreapta. Între acestea urcă diagonala ascendentă a vieţii Barbarei, iar în fundal muntele se înalţă pînă la cer, reprezentînd ponderi verticale care evidenţiază impunător mişcarea în diagonală. Trebuie subliniate în mod deosebit stîncile golaşe din extrema dreaptă (vezi şi *Isaia*, 55, 12: „munţii şi colinele vor izbucni în strigăte de veselie înaintea voastră . . .!", precum şi *Psalmii*, 113, 4: „Munţii au săltat ca berbecii şi dealurile ca mieii oilor").

Cursul povestirii: Scenele de legendă sînt însemnate în diferitele lor etape prin nişte potire ale amărăciunii. În stînga sus, în turn, Barbara e prizonieră. Aici, unde încă nu este botezată, deşi martiriul începe din acest loc, nu vedem nici un potir în faţa ei.

Primul potir (ca simbol al botezului întru Patimile lui Cristos): Barbara, în veşminte trandafirii, îngenunchează în faţa botezătorului ei, de asemenea îngenuncheat. Hlamida gri-argintie a botezătorului ca şi mantia trandafirie a Barbarei sînt sugerate foarte fin doar ca o adiere, în timp ce chipul şi mîinile sînt articulate distinct.

Al doilea potir: Capelă cu trei ferestre reprezentînd Sfînta Treime. Pe pămînt se află un echer şi pietre cioplite pentru construcţia încă neterminată. Barbara se îndreaptă spre locul construcţiei şi vorbeşte insistent cu un pietrar îmbrăcat complet în roşu. Şorţul caracteristic al pietrarului e puternic conturat.

Al treilea potir: Barbara se opreşte într-o mantie rozalie în faţa statuilor celor doi idoli, înalţă

ochii spre cer și ridică un baston ca să lovească cu el idolul din față.

Al patrulea potir: Barbara fuge în sihăstria stîncilor înălțate spre marginea din dreapta a tabloului.

Acțiunea din cîmpul central, partea de sus:

Tatăl Barbarei, în aceleași veșminte de paradă ca în primplan — cizme roșu-indian, haină brodată cu mult aur — stă furios între doi păstori. Unul dintre aceștia, îmbrăcat în haine albe de lînă, ridică mîna ca pentru a presta jurămînt, iar celălalt, într-un pieptar gri, transformat de la brîu în jos în soclu de statuie, arată agitat spre dreapta, spre refugiul Barbarei. În timp ce oile păstorului bun continuă să pască vioaie iarba, oile celui rău se transformă în mari lăcuste, una dintre ele aflîndu-se chiar în plină metamorfoză.

Al cincilea potir: Tatăl furios o trage pe Barbara de păr și o lovește cu biciul. Pînă aici peisajul e tratat în culori reci: verde-albăstrui, grilăptos și un verde-intens. De aici încolo se impune însă o gamă de culori calde, deschisă de o pădure verde ca mușchiul care — trasată în diagonală pînă la extremitatea din stînga — separă primplanul de fundal. Tot aici începe și o pajiște de un verde suculent care conferă scenelor o prospețime deosebită. Trebuie evidențiat în mod deosebit că faptele și calvarul sfintei Barbara sînt marcate de tufișuri tinere proaspăt înverzite, iar în dreapta — lîngă turn, drept cadru pentru scenele de martiriu — de copaci înalți, plini de sevă, în contrast cu amorțeala golașă a peisajului „regal" și coloritul cenușiu-șters al decorului „păgîn".

Al șaselea potir: într-un luminiș mărginit de copaci verzi Barbara pășește peste șase săbii ascuțite; nu mai e învesmîntată în rochia ei trandafirie, ci într-o mantie lungă și albă, așa cum o va purta la execuția ei. „Veșmîntului de podoabă și slavă" astfel modificat al martirei îi corespunde o aureolă mai amplă. În locul razelor din jurul frunții, ea poartă de data aceasta o aureolă mare, circulară, însă transparentă. În fața ei se află un

judecător regal cu haină stacojie și sceptru, în stînga ei un călău cu pieptar galben și pantaloni galbeni, iar în spatele acestuia un al doilea în cămașă cu mîneci albe și pantaloni verzi.

Al șaptelea potir: În marginea din dreapta a tabloului se înalță un turn deschis la culoare, cu acoperiș din țigle roșii. Se deschide printr-o fereastră mare, zăbrelită (cu zăbrele cu țepi, în fața căreia planează un nor alb ca un abur. Interiorul turnului este umplut de o lumină gălbuie. Cristos, în hlamidă purpurie, se apropie plutind de zăbrele și pare să-i întindă ceva Barbarei, condamnată la moarte prin foame. La o privire mai atentă constatăm însă că o binecuvîntează cu două degete, în timp ce ea i se roagă.

Al optulea potir: Zbirul cel galben, apoi un al doilea cu o tichie țuguiată, albastră-verzuie, vestă roșie și pantaloni verde-închis, cămașă cu mîneci albe și o geantă de piele atîrnîndu-i în fața burții, o bat cu biciul și cu vergi pe Barbara îmbrăcată acum doar într-o cămașă.

Al nouălea potir: Dedesubt — pe un cîmp verde-lăptos: culoarea rece a principiului răului! — aceiași gîzi o torturează pe Barbara, legată de mîini, care suportă caznele cu stoicism.

Al zecelea potir: În dreapta a fost înălțată o spînzurătoare grosolană din trunchiuri cenușii de fag, de care atîrnă Barbara cu brațele întinse, prinsă cu frînghii de încheieturile mîinilor. În timp ce călăul în galben îi smulge sînul drept cu o cange de fier, cel de-al doilea (cu tichia țuguiată) îi arde sînul stîng cu o făclie. Sub picioarele Barbarei a fost aprins un foc. Pentru contrast, călăul cu tichia și-a așezat ulciorul cu vin la umbră în spatele unei pietre reci. Trei judecători stînd — doi în picioare și unul călare — urmăresc procedura.

Al unsprezecelea potir (scena principală): Pe o pajiște pictată cu multă grijă, unde tufișuri de zmeură în floare și fructe cresc printre pietre și cioturi de mesteceni, Barbara stă îngenuncheată în veșminte luxoase, pictate cu multă grijă. O hlamidă albă, moale, de lînă e drapată în cute vălu-

roase, rotunde, ce se deosebește de rochia ei bogat împodobită printr-o ornamentație modestă, însă desăvîrșit acordată cu modelul broderiei de la rochie: hlamida poartă o bordură simplă din broderie de culoare roșu-somon, cu puncte albastre-cenușii. Dimpotrivă, îmbrăcămintea de dedesubt este bogat împodobită: motiv vegetal roșu-coral, bordură zigzagată, în care griul-verzui, rece se află în potrivit contrast cu broderia stacojie. Cu totul remarcabile sînt motivul greu și luminos al brocartului pe fond gri din talie, precum și broderia în perle și argint a corsajului roșu-somon, cu dungi negre, tivite cu perle. Peste spatele și umărul drept al Barbarei se tese un păienjeniș de motive vegetale, executat în filigran subțire, prin care transpare carnația martirei. Chipul cu bărbia puternică și rotundă, cu nasul fragil și gura ca „botișorul de iepure" prefigurează încă de pe acum portretul de femeie din *Logodna Mariei*, de pe panoul interior al Altarului din Herrenberg.

Mult mai pompos decît Barbara este înveșmîntat guvernatorul. Capul său întunecat este acoperit cu un turban încărcat cu broderie de perle, avînd în centru o calotă de culoare roșu-carmin și margini alternînd în aur și verde, pe care se află agrafe bogate. Turbanul este așezat peste o scufie brodată brun-auriu.

Tunica este de un roșu-carmin. De o bentiță verde-măslinie, țesută cu aur, atîrnă un corn de vînătoare negru avînd mușiucul și capătul aurite. Peste talie poartă o centură lată, brun-aurie, de care atîrnă o mulțime de obiecte din perle și agrafe. De marginea de jos a hainei se bălăbăne un lanț cu piese mari de aur.

De cotul brațelor sale flutură mîneci dintr-o mătase galben de șofran băgate în mîneci verde închis. Sabia de Damasc, mînerul și teaca fiind împodobite cu neînchipuită minuție. (Sabia: albastru de oțel cu tăișuri albe). Pantalonii, tot verzi, sînt vîrîți în ghete de piele brună cu căptușeală roșu-carmin și bentițe de aceeași culoare cu care sînt legate de-a lungul gambei.

Cu minuție de miniaturist e lucrată fiecare perlă în licăririle și rotunjimile ei, fiecare agrafă cu montura respectivă. Dar admirația noastră este stîrnită îndeosebi de simțul pentru culoare cu totul ieșit din comun cu care sînt surprinse toate nuanțele mătăsii fluturînde sau strălucirea catifelei roșu-carmin. O adevărată culoare a virtuozității cromatice este atinsă prin hlamida Barbarei, a cărei unduire redă tot jocul de lumini și nuanțe al materialului moale.

Guvernatorul regal cu barbă căruntă privește cu ochi sumbri în jos. Chipul său este brun închis, părul Barbarei blond-auriu. Cu deosebită grijă este armonizat potirul împărtășaniei cu nuanța solului din preajmă.

Galbenul de șofran al mînecilor fluturînde și al cizmelor scurte constituie o acoladă colorată între cerul auriu și primplanul compoziției.

VOLEURILE INTERIOARE

VOLEUL DIN STÎNGA: SFÎNTA MAGDALENA (FIG. 9, 10)

Aici apar în primplan accente cromatice mult mai vii decît în panoul central și în voleul din dreapta. Tema combină motivul biblic „Cristos i se arată Mariei Magdalena ca grădinar" (Ioan, 20, 1—18) cu motivul legendar al „Înălțării la cer a Mariei Magdalena", întîmplată de mai multe ori în timpul sihăstriei ei:

„Și cînd orașul a fost bine durat cu credință creștinească, Maria Magdalena își părăsi slujitorimea din oraș și ajunse într-o pustietate sălbatică la o peșteră. Acolo locui și sluji lui Dumnezeu cu mult sîrg treizeci de ani din viața ei. Pentru aceasta Dumnezeu o privi cu milostivenia lui și-i trimise îngerii săi în fiece zi de șapte ori; iar ei o înălțară în văzduh, unde ea auzi cîntînd cele șapte timpuri ale zilei.

Pe vremea cînd ea se afla în pădure, un pustnic avea în acea pădure o chilie ce nu era departe de peștera ei. Și cînd Dumnezeu a vrut s-o ia de

pe această lume, atunci i-a îngăduit într-o zi pustnicului să vadă îngerii coborînd dinspre cer şi venind la peşteră, şi apoi înălţînd-o pre ea. Ceea ce pe pustnic îl miră foarte . . ." (*Patimile*, II, 235).

Compoziţia este construită din trei personaje, acestea fiind atît de desăvîrşit dispuse în spaţiul existent, încît „corsetul" formatului foarte îngust se transformă în virtute: un factor activ, care face ca mişcarea de propulsie pe verticală să iasă — poate datorită tocmai zveltеţii panoului — şi mai mult în evidenţă.

În stînga se află Cristos cel înviat din mormînt, stînd ca grădinar lîngă Magdalena şi binecuvîntîndu-i fruntea. Din veşmîntul în formă de clopot, ea se înalţă în contururi tot mai înguste spre mîna lui.

Chipul ei lăsat nostalgic pe spate poartă acea expresie pe care o numim „pierită de dor". „Dor" şi „dorinţă" provenind însă din acelaşi cuvînt, ele putîndu-se amplifica şi în adoraţie.

Căci dorinţa Magdalenei este aceea de a participa la transfigurarea prietenului ei, de a-l însoţi în cealaltă împărăţie a sa. Iar dacă urmărim mişcarea de ridicare care se transformă în imponderabilul înălţării la cer, deslușim împlinirea dorinţei ei: Magdalena pluteşte printre nouri ca o lumînare subţire, mînată de extazul înălţării („O, lasă-mă să lucesc pînă ce voi deveni"), contururile trupului ei dizolvîndu-se în lumină.

Înălţarea la cer: Pînă la coatele Magdalenei cerul este acoperit cu aur din care — prin cîteva arabescuri albastre-verzui — se detaşează urme de nori. De asemenea şi aureola este conturată albastru-verzui. În direcţia privirii Magdalenei, spre stînga, cerul se deschide şi îngăduie apariţia lumii celeste, zugrăvită în nuanţe roşietice, cu trăsăturile abia sugerate, întruchipată de *putti* cu braţele încrucişate pe piept.

Sub acest paradis auriu se întinde cerul obişnuit: în partea de sus un verde-cenuşiu tulbure, iluminîndu-se în partea de jos spre albastru-cenuşiu-deschis pînă aproape de alb. Carnaţia Magda-

lenei e palidă, un trandafiriu-galben-cenuşiu subliniat cu alb, părul blond-roşcat.

Cei patru îngeri care o înconjoară cu mişcări deosebit de vioaie poartă, cei de deasupra, haine lungi, fluturînd pe cînd cei de dedesubt sînt redaţi ca figuri seminude şi cu pînze plutind în jurul lor în mişcare liberă.

Culoarea aripilor este intensă. La îngerul din dreapta sus spatele aripei e de culoarea lămîii, iar aripa însăşi roşu-somon. Îngerul din dreapta de dedesubt are aripile violete, punctate cu puţin galben, cele ale îngerului din stînga sus sînt verzi, cu marginile înguste, galben-roşietice. Cel de dedesubt are aripi de culoare verde-închis.

Culoarea veşmintelor îngerului din dreapta: mîneci verzi şi tunică roşie-gălbuie. Îngerul de dedesubt: mantie verde de crom cu văl galben-roşietic. Cei doi îngeri din stînga: roşu-zmeuriu.

În marginile din dreapta şi din stînga se află un decor muntos brun-cenuşiu, mai deschis, în stînga mai închis, în dreapta umbrit cu sepia şi verde de crom. În faţă se află copaci cu frunzişul pictat cu pensula ascuţită în „covrigei" galben-deschis pe fondul brun-verzui. Între acestea se zăresc cîteva trunchiuri de copaci goleşi, chirciţi, parte chiar pictaţi ulterior.

Fundalul peisajului este albastru-cenuşiu şi se luminează în preajma munţilor. Pămîntul din faţa acestora e tratat sumar. Doar ici-colo sînt risipite petece de iarbă desenată în linii de culoare deschisă, în timp ce zidul grădinii — în faţa căreia are loc întîlnirea Magdalenei cu grădinarul — este abia marcat.

Pustnicul (cu nimb mic!) care urmăreşte înălţarea la cer are barba căruntă şi este învăluit într-o mantie cenuşie.

Scena din primplan: Cristos ca grădinar (fig. 10)

Cristos e blond roşcat. Deşi conturarea şi caracterizarea chipului e superficială, se poate constata totuşi o anume gingăşie a sentimentului. Pleoapele, coama nasului şi dinţii din gura mică sînt accen-

tuaţi cu nuanţe deschise. Dar mai ales e de subli-

niat felul în care în colţurile ochilor albastru-deschis sînt introduşi foarte subtil cîţiva stropi de lumină, creînd impresia unei priviri scăldate în lacrimi. Să descriem mai pe larg această manieră specială.

Ochiul drept: Pleoapele sînt modelate uşor şi poros. Deschizătura dintre pleoape trasată destul de întunecat şi ridat. În colţul de sus al ochiului, ca şi în dreptul sacului lacrimal sînt plasate accente de lumini care licăresc. Însuşi globul ochiului este astfel tratat, încît în cercul albastru de sub pupila neagră reapare o lumină albă, marcînd exact direcţia privirii lui Cristos către Magdalena. Acest strop de alb licărind ici şi colo, creează impresia unei priviri umede, „scăldate în lacrimi". În acelaşi fel sînt trataţi şi ochii Magdalenei.

Ca şi la Magdalena — nimbul nu este auriu, ci conturat cu galben.

Trupul lui Cristos, dealtfel nud pînă la talie, prezintă — mai ales la antebraţ — forme viguroase, chiar dacă elaborarea plastică a figurii nu e dusă pînă la capăt. Braţul nu se detaşează de trup în profunzime. Toate formele sînt parcă atîrnate şi lipite unele de altele.

Hlamida lui Cristos are culoarea garanţei, cu nuanţe galbene şi roşietice. Mantia are o bordură subţire, ţesută în aur. Şorţ alb, pe coapse. Stînga desenată rudimentar şi-o propteşte pe mînerul unei cazmale cu marginile ţintuite. Cu totul diform apare piciorul stîng: un ciot în care se înghesuie degete nearticulate.

Pămîntul grădinii este un amestec de iarbă şi buruieni împletite în arabescuri lejere, avînd în primplan tufişuri de zmeură cu fructe.

Faţa Magdalenei este modelată mult mai plastic decît chipul lui Cristos, ceea ce s-ar putea explica prin aceea că Ratgeb a vrut să-l prezinte pe grădinarul său deja dematerializat. Trăsăturile chipului Magdalenei sînt pline şi rotunde, maxilarul inferior e umflat şi proeminent.

Maria Magdalena poartă un turban alb, înfoiat, avînd deasupra frunţii o agrafă de aur cu model

cenuşiu în patru frunze pe fond roşu. Un şnur cu perle porneşte de la turban în jurul gîtului, agrafa avînd şi ea o podoabă în perle. În chip rafinat, vălul transparent de mătase îi este astfel aşezat pe chip, încît îi acoperă şi ochiul drept, apoi urcă în unghi pînă la rădăcina nasului. De acolo coboară exact peste conturul pleoapei ochiului stîng, căzînd apoi într-o fluturare liberă pe spatele Magdalenei.

Şi aici a fost aşezată acea lumină licărindă peste ochi, nas şi dinţi care se zăreşte şi la „botişorul de iepure". Mîinile — desenate surprinzător de stîngaci — par a fi modelate dintr-o masă fibroasă, şi lipsite de suportul osos. Părul ei blond deschis se prăvale în cozi despletite pe sîni. Costumul Magdalenei este neobişnuit de bogat: cămaşă albă cu bordură simplă la gît. Apoi un corsaj de brocart roşu-indian avînd ca desen un amplu model vegetal în contururi sepia. Peste sîni şi umeri corsajul poartă bordură lată, iar broderia e neagră. Mînecile largi sînt dintr-o mătase cu nuanţele alternînd între violetul brînduşelor de toamnă şi albastru-verzui. Fusta albă a Magdalenei are căptuşeală violetă.

Fusta „cloş", evazată, este albă, cu bordură simplă, şi bogat brodată la tivul de jos. De sub poalele albe ale fustei se zăreşte sclipind îmbrăcămintea violet-verzuie de dedesubt. Cutiuţa albă cu iruri e foarte simplă, neîmpodobită.

Scena urcă spre stînga într-un racursi acuzat. Braţul lui Cristos binecuvîntînd ne conduce spre planul de mijloc accentuat orizontal (munţii din fundal, liziera pădurii), după cum verticala zveltă a figurii lui Cristos constituie totodată şi baza dinamică a înălţării la cer a Magdalenei într-o mişcare ascendentă efilată ca o lumînare.

VOLEUL DIN DREAPTA: SF. PAVEL (FIG. 7, 12)

Dominanta coloristică o reprezintă fundalul auriu şi acel verde de crom din centrul panoului (tufişul

des în spatele celor doi însoţitori ai lui Pavel, la care se adaugă silueta verzui-brună a copacului din marginea din dreapta). Creasta muntoasă — în verde-albăstrui şi verde-închis — delimitează peisajul de cer. Şi aici a fost introdusă o zonă argintiu-verzui-cenuşie între primplan şi fundal. Scenele misionare sînt încadrate în culori foarte estompate. Degradeuri excepţionale, prevenind orice impresie de pestriţ.

Primplanul este ferit, de asemenea, de orice accente acute de culoare. Roşul-indian al valtrapului este foarte estompat, ca şi albul de pe mînecile largi ale lui Pavel şi de pe pieptarele şi turbanele celor doi însoţitori. Armonizarea se face prin culori cu nuanţe de roşu-brun şi verde-cenuşiu. Ornamentele şi detaliile cu caracter grafic sînt rezolvate ca în scena centrală cu Barbara.

În faţă se află Pavel pe un cal sur, cu armură roşie şi frîu auriu. Calul are pe frunte o placă metalică cu vîrf ascuţit şi cu trei pene mari de struţ (alb-roşu-albastru). Calul cade în genunchi pe solul golaş, cenuşiu-deschis. Doar în colţul din dreapta se află un petec de pajişte tratată în maniera cunoscută.

Pavel nu e mai puţin bogat costumat ca tatăl Barbarei. Cuirasa, pictată în roşu-indian, are o bogată ornamentaţie din metal, nasturi de aur, rozete şi găitănărie. Mîinile poartă mănuşi din oţel negru. De şoldul stîng îi atîrnă o sabie de damasc cu mîner de fildeş, într-o teacă bogat decorată cu aur.

O mînecă bufantă albă iese din cuirasă pe umărul stîng, împreună cu o tunică brodată, din care face parte şi mîneca amintită. Pe cap poartă un comănac roşu în jurul căruia îi flutură pe frunte o bentiţă galben-aurie. E un bărbat cu barbă roşie, la anii maturităţii. Capul îl ţine sucit în sus, într-o poziţie neobişnuită, privind în direcţia lui Cristos, care apare cu stindardul din cer deasupra unei vîlvătăi.

Deasupra lui Pavel sînt doi cavaleri. Cel din dreapta stă pe un cal uriaş, deosebit de greoi şi monstruos desenat, cu crupa semănînd mai degrabă

cu cea a unui elefant. În dreapta se află un cavaler-stegar, după semne un oriental, călare pe un cal negru cu hamuri roşii. Capul lătăreţ şi rotund poartă un turban alb. Spatele îi este acoperit de un scut alb, împodobit cu ornamente amintind de veşmintele de brocart ale Barbarei, însă mai simple. Poartă o mantie albă, cu marginile brodate şi şade pe cal cu genunchii mult aduşi în faţă, în poziţia unui călăreţ de cămilă. Pe şoldul drept vedem o tolbă de piele tivită cu aur în care se află un arc şi mai multe săgeţi, iar în dreptul genunchiului său, de gîtul calului cu hamuri roşii, atîrnă o tobiţă mică, de mînă. Priveşte nepăsător spre stînga, de parcă nici n-ar observa cele ce se întîmplă în primplan. Cu stînga susţine de o curea de piele coada unui steag, pe care se află un fanion roşu însemnat cu un W.

Celălalt călăreţ, de pe calul-elefant, poartă cuirasă de fier, coif şi peste torace şi trunchi o haină albă, cu marginile ajustate. În mînă are o lance neagră care — prin poziţia sa verticală — împarte tabloul exact în două şi slujeşte drept indicator de direcţie cu ciucurele său galben.

În mijloc, deasupra acestui grup de călăreţi, se află un tufiş verde închis, iar două coame de deal cenuşii despart primplanul cu cavaleri de evenimentele din partea superioară a tabloului. Acolo apare în faţa unui grup de copaci sfîntul Anania într-o mantie lungă, albă, botezîndu-l pe Pavel, care, îmbrăcat în haină gri-verzuie şi mantie roşie, stă plecat cucernic în faţa lui, fruntea fiindu-i încă de pe acum iluminată de o aureolă. Un bărbat în mantie roşie asistă botezul şi pare să-l fi condus pe Pavel la Anania.

Un copăcel desparte botezul de scena vecină care-l înfăţişează pe Pavel în costumul amintit, stînd în faţa a patru orientali şi predicîndu-le. Cei doi din faţă poartă aceleaşi turbane albe şi mantii lungi ca şi călăreţul-stegar din primplan.

În spate, într-o perspectivă acuzată, oraşul Damasc apare cu turnuri şi porţi urcînd abrupt spre înălţimi. În stînga e înfăţişată fuga lui Pavel:

aşezat într-un coş, el este coborît peste zidul ora-

şului de către trei bărbaţi. În afara porţilor oraşului, la lizierea pădurii, Pavel rosteşte o predică în faţa unui mic grup de oameni.

Deasupra panoramei oraşului se pierd în depărtare munţi albaştri, în timp ce în marginea din dreapta, pe un masiv stîncos înconjurat de ziduri, se întinde o grădină cu animale; această pantă abruptă, purtînd o grădină cu iepe[10], prefigurează oarecum, prin culoarea sa gri-roşietică, muntele calvarului de pe *Altarul din Herrenberg*.

Se remarcă linia abruptă, înspăimîntătoare.

Cerul are un fundal auriu, străbătut de vîlvătaia unor flăcări roşii, peste care apare Cristos într-un nor albastru, cu mantia roşie fluturînd şi cu steagul victoriei.

PREDELA (FIG. 5, JOS)
Primul înger, dreapta:

Culoarea veşmîntului albă-trandafirie. Părul — un cenuşiu luminos — în mîna dreaptă: o lancie cu vîrful lat, în cea stîngă: un toiag cu un burete de isop, galben ca mierea. Marginile aripilor sînt verzi, penajul alb. Forma obrazului e rotundă, ca de copil; priveşte calm în faţa sa, fără emoţie. Foarte frumoasă este rehosarea cu alb a veşmîntului trandafiriu.

Al doilea înger, stînga:

În veşmînt roşu, rehosat cu galben de sulf şi cu un fel de basma albă peste umeri. Aripile sînt verde-închis pe marginile exterioare, iar înăuntru albe cu umbre albăstrui. Mîinile, deosebit de prost desenate, ţin în dreapta o nuia şi în stînga un bici. Capul de copil, calm şi rotund, are păr blond, ondulat.

LEGENDA LUCIEI
Un desen (fig. 13)

Moştenirea artistică a lui Jörg Ratgeb a suferit cea mai grea pierdere prin dispariţia totală a desenelor şi a schiţelor. În cazul unui pictor care la

Frankfurt a umplut uriaşe ziduri mănăstireşti cu compoziţii uimitor de bogate în scene şi personaje e firesc să presupunem existenţa a sute de schiţe de detalii şi a unui mare număr de cartoane la mărime naturală pentru a fi transpuse apoi cu un vîrf ascuţit pe pereţi, dintre care însă — ca şi din schiţele pentru *Altarul de la Herrenberg* — nu s-a păstrat nici cea mai mică urmă. Dispariţia lor a fost consecinţa propriei sale nenorociri şi se poate explica doar prin abandonarea subită a atelierului său şi părăsirea disperată a gospodăriei sale din suburbia Essling a oraşului Stuttgart.

Singurele lucrări păstrate sînt cele trei desene de mînă (fig. 13—15), păstrate în Cabinetul de stampe din Dresda. Ele au o trăsătură comună pe plan tehnic prin faptul că Ratgeb le-a tonat puternic suportul, făcîndu-le o preparaţie cu o soluţie de sanguină. Acest ton i-a conferit hîrtiei — împreună cu cerneala brună cu care a fost trasat desenul — un rol activ din punct de vedere cromatic-emoţional. Întrucît cele trei foi provin din ani diferiţi, acest fel de a tona hîrtia poate fi considerat un mijloc premeditat pentru obţinerea unor efecte „picturale" şi un obicei caracteristic.

Cele trei desene au slujit dealtfel aceluiaşi scop: sînt vizualizări ale unor scene biblice sau de legendă care — destinate fiind picturilor de pe voleurile a două triptice — trebuiau să fie supuse, înaintea executării lor, instanţei care făcuse comanda spre a fi examinate şi aprobate. Fiind în mod evident nişte schiţe deloc aproximative, ci reprezentări gîndite în amănunt, au fost considerate în mod eronat drept „cópii" şi astfel pusă la îndoială autenticitatea lor, ca de pildă de către H. Th. Musper, care a publicat şi explicat conţinutul celor două foi — *Naşterea Mariei* şi *Naşterea lui Cristos* — în „Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst" (vol. 3/4, 1952/53).

După descoperirea celei de a treia foi care pe plan tehnic şi stilistic corespunde acestor două desene, nu mai poate fi însă vorba despre aceasta. Avem de-a face cu originale de extremă raritate, care pe deasupra ne mai dau de veste şi despre

două altare dispărute ale lui Ratgeb. Cel de-al treilea desen atribuit de către Ulrich Luft în 1960 pictorului nostru, înfăţişează legenda sfintei Lucia de Siracuza. De la Metz, unde şi-a aflat, se pare sub împăratul Otto I, ultimul lăcaş de odihnă în Mănăstirea sfîntului Vincenţiu, cultul ei s-a răspîndit în toată partea apuseană a Germaniei, fiind documentat prin numeroase tablouri.

Jörg Ratgeb a ilustrat calvarul ei printr-o suită coerentă de scene succesive care par să coboare alert dintr-un fundal abrupt cu desene secundare pline de personaje mici înspre primplanul întîmplărilor de seamă cu personaje de format mare. Ratgeb ocoleşte preistoria legendei după care Lucia, convertită încă din fragedă tinereţe, şi-ar fi împărţit întreaga zestre ca pomană, fapt pentru care peţitorul respins ar fi denunţat-o în faţa guvernatorului Siracuzei ca fiind creştină. Desenul începe odată cu pronunţarea sentinţei, care o condamnă pe Lucia să fie tîrîtă într-un bordel pentru a fi dezonorată.

Acest domiciliu destinat ei în batjocură ni se prezintă ca o construcţie arătoasă, cu fronton şi scară, aproape de poarta oraşului, după cum se obişnuia cu aceste cartiere ale plăcerii. Dintr-o fereastră boltită şi printr-o uşă deschisă cîteva tîrfe curioase o privesc şi-i ies înainte. Sfînta Lucia rămîne însă în ciuda ghionturilor şi a larmei furioase mai neclintită ca un stîlp. Nici chiar o pereche de boi n-o poate urni din loc. Ratgeb înfăţişează această execuţie în toată violenţa ei dezlănţuită din cîteva scurte şi concise trăsături de peniţă, conferindu-i o forţă uluitoare.

Guvernatorul, care urmăreşte minunea alături de un cavaler (peţitorul răzbunător?), ordonă ca sfînta Lucia să fie închisă în cuşca leilor. Iarăşi zadarnic, deoarece o vedem stînd nevătămată între fiarele paşnice, lipite de pămînt. Al treilea moment ne-o înfăţişează legată cu frînghii de un trunchi de copac cu coroana tăiată. La picioarele ei arde foc. În faţa acestuia se află o oală din care un călău îi toarnă smoală încinsă pe capul apărat de

o aureolă. Guvernatorul de data aceasta călare şi însoţit de o suită armată, asistă furios şi la această „probă", ascuns după un perete de stîncă.

În ce priveşte acţiunea din fundal Jörg Ratgeb n-a vrut să-i ofere donatorului decît o imagine globală, în linii mari, concludentă pentru structura generală a compoziţiei. Dimpotrivă, scena principală din primplan o înfăţişează pe larg, pînă în detaliile de costumaţie şi mimică. Astfel, pe guvernatorul de Siracuza îl prezintă împopoţonat ca o momîie a puterii tiranice. Îl surprinde într-o expresie diabolic triumfătoare pe judecătorul slugarnic, un moşneag slăbănog şi speriat, care arată cu degetul arătător de la mîna stîngă, pe care-l loveşte cu cel de la mîna dreaptă, sugerînd gestul „tăierii capului" ca împlinire a martiriului.

De fapt, Lucia nu este decapitată, deoarece călăul îi ţine părul cu dreapta şi-i trece sabia prin gîtlej, pentru a-i reteza rugăciunile rostite pînă la ultima suflare. Capul călăului, repezit brutal înainte şi cu o barbă aspră, e în contrast cu chipul sfintei, simbol al resemnării blînde. În spatele lor se află trei capete de expresie tipice pentru maniera lui Ratgeb. S-ar putea ca Ratgeb să-şi fi desenat propriul chip în profilul tînărului care, neparticipînd la acţiunea legendei, apare cu atît mai individualizat ca portret.

Desenul regăsit reprezintă un document important, fiind înrudit de aproape cu *Altarul sfintei Barbara.* Pompa cu care e înfăţişat guvernatorul de Siracuza este un pandant exact al călăului regal care, strălucind de agrafe şi nestemate de aur, îşi descăpăţînează acolo fiica. Chipul Luciei mai seamănă leit — parcă ar fi o soră — şi cu Maria Magdalena de pe voleul stîng al Altarului din Schwaigern, cu care nu împarte doar trăsăturile şi expresia, ci şi croiala deosebită a veşmîntului purtat deasupra corsajului. Din această pricină putem data cu temei acest desen în anii în care

Ratgeb a lucrat la Heilbronn.

Despărțirea lui Cristos de mama sa (fig. 22, 29)

Micul altar al Sfintei Barbara din anul 1510 nu poartă nici o urmă care să ne sugereze că Ratgeb și-ar fi simțit cumva incert și amenințat noul său domiciliu din Heilbronn. Pictorul, care a știut să migălească cu răbdarea miniaturistului toate splendorile broderiilor, perlelor și giuvaerelor sau fina întocmire a părului Barbarei, nu se aștepta ca în curînd vremurile să-i fie potrivnice și să-l înlăture. Însă încă în același an, 1510, putem înregistra o tensiune violentă în dispoziția artistului. Am sesizat-o, cu deosebire, în tabloul *Despărțirea lui Cristos de mama sa*, din Muzeul de Artă din Berna care, sub numărul de inventar 158, i-a fost în mod eronat atribuit lui Niklaus Manuel Deutsch, poetul-pictor bernez, pînă ce Otto Benesch l-a identificat în anul 1927 ca aparținînd de fapt lui Ratgeb.

Pe acest tablou extraordinar de frumos datorită strălucirii minerale a culorilor sale, din păcate însă destul de ciopîrțit, despărțirea dintre fiu și mamă se desfășoară cu o durere reținută, în timp ce Maria Magdalena și Maria Salomeea își manifestă durerea frîngîndu-și mîinile. În stînga se înalță un castel puternic, simbol al existenței trainice și ocrotite. Spre dreapta se întinde un peisaj care poartă privirea pe drumuri largi pînă la munții înalți din depărtare. Iar aici, unde atracția meleagurilor străine acționează nemijlocit, se produce momentul de tensiune amintit mai sus; un apostol mînios, cu barbă stufoasă și cu mîna stîngă arătînd agitat spre pămînt, îl apucă de hlamidă parcă prevenindu-l și conjurîndu-l pe Cristos pentru a-l reține aici, unde încă se mai află: în sfera unei existențe apărate și sigure.

Personajele principale

În spatele lui Isus, învesmîntat ca simplu călător, se înalță o stîncă îmbrăcată în mușchi care cuprinde și conturul mamei sale. În fața acestui decor stîncos verde-închis, ale cărui contururi urcă

spre dreapta, însoțind paralel contururile celor două personaje principale și armonizîndu-se cu ele în ce privește culoarea veșmintelor lor (diviziunea coloristică a stîncii în verde și brun corespunde veșmintelor albastre-verzui respectiv brun-roșietice ale Mariei și lui Isus), se află, în stînga, Maica Domnului într-un veșmînt albastru-verzui-deschis, care spre stînga se ilumineză în albastru-senin și spre dreapta se întunecă în negru-verzui. Fruntea, obrajii și bărbia sînt încadrate de o basma albă și îngustă pe care ea o adună ca pe o cîrpă botită cu umbre gri și o trage cu mîna spre ochi pentru a-și șterge lacrimile.

În opoziție cu acest gest timid și reținut, foarte modest și grijuliu, se află curba largă a mîinii drepte care ocupase inițial punctul central al panoului pictat (reprezentînd „împletirea" mîinilor prinse pentru a-și lua rămas bun!).

În pleoape se află o vie expresie de durere, în timp ce lacrimi ca niște perle se preling peste amîndoi obrajii. Chipul și mîinile Mariei (ca și ale lui Isus) sînt trandafiriu intens, umbrit întrucîtva de nuanțe galben-cenușii. Ochiul stîng apare îngust și migdalat, cu pleoapa de jos parcă tumefiată, mai ales că regiunea ochiului este puternic înroșită. Punctele de lumină de pe pupila neagră corespund lacrimilor siroind din colțul ochilor. Expresia lui Isus, căruia îi curg de asemenea lacrimi din ochi, este emoționant de pătrunzătoare, iar cîrlionții bărbii de sub buza inferioară stabilesc o identitate cu Cristos al Patimilor de la Stuttgart.

Stînca însoțind linia umărului Mariei o „împinge" pe aceasta în adîncitura formată înspre dreapta, la înălțimea creștetului lui Isus (de această adîncitură atîrnă filacterul, creînd și el impresia de „tragere în jos!"), după care urcă de-a lungul nimbului ei — și a filacterului pe deasupra aureolei lui Isus. La înălțimea genunchilor Mariei stînca înverzită de mușchi are culoarea brun-roșietică a pietrei, iar în spatele conturului brațul stîng al lui Isus cade brusc într-un roșu-aprins.

Cristos, cu cărare în creştet, cu urechea stîngă vizibilă, barbă castanie, iar pe deasupra buzelor doar cîteva fire de mustaţă. Plete castanii îi cad peste amîndoi umerii. Dedesubt poartă veşmînt brun-roşietic, deasupra căruia se află o mantie roşu-somon mai deschisă pe linia faldurilor. Doar jumătatea stîngă a personajului este nuanţată spre roşu-deschis. Spre dreapta culoarea devine sîngerie. Asistăm la o extraordinar de bogată gradare a valorilor de roşu, impunîndu-se din plin în faţa verdelui profund, opus mantiei albastru-deschis a Mariei, şi pe deasupra cenuşiului neutru al pămîntului.

În dreapta, la margine, prinzînd cu dreapta veşmintele lui Isus, se află un bărbat bărbos, în galben-şofran, al cărui chip este întru totul identic cu chipul zbirului din extrema dreaptă a *Purtării crucii* din Stuttgart. Chipul cu o expresie fanatică are ochii cu marginile roşii, parcă inflamaţi. Braţul drept este umbrit în galben-roşietic-violaceu, cel stîng vărgat, ca la zebră, cu galben şi roşu. Degetul arătător al stîngii indică pătimaş pămîntul.

Maria Magdalena apare coloristic de un farmec distins. Culoarea obrajilor ei este trandafiriu-deschis-violetă, în contrast cu carnaţia gălbuie a Mariei şi a lui Isus. Veşmîntul ei prezintă aceeaşi grijă în tratare ca şi cel al sfintei Barbara din Schwaigern: rochie albă, plisată peste sîn, care trece de aici într-un brocart auriu şi greu, de sub care apar cele două mîneci carmin-închis. Încheieturile mîinilor se află în manşete brodate cu aur. De cotul stîng atîrnă o mantie purpurie.

Această mantie are o bordură brodată cu aur şi franjuri lungi, aurii. Veşmîntul de dedesubt cade în falduri de la talie pînă la genunchi, iar de la genunchi pînă la glezne are o bordură lată, purpurie, care se termină jos cu un tiv din blănuri de zibelină cu cozi mici, negre. Cu multă virtuozitate se sugerează un decor din rodii pe partea dintre talie şi genunchi, foarte asemănător cu modelul atlasului la Margareta Stalberg. E magistrală draparea materialului, reliefînd plastic poziţia personajului.

Maria Magdalena poartă pe cap o bonetă brun-aurie. Acelaşi brun-auriu apare şi pe corsajul împodobit cu motive decorative în roşu-închis, bine împăstate. În sfîrşit, o pungă atîrnă de un şnur negru, fiind împodobită cu bile şi ciucuri. (Modelul de pe corsaj nu mai poate fi descifrat, culoarea roşie deteriorîndu-se probabil sub influenţa căldurii, formînd numeroase noduri şi aglomerări. Şi în ochii Mariei Magdalena zărim lacrimi perlate.

Cu aceeaşi grijă este tratată şi gama de culori în care a fost realizată Maria Salomeea, tăiată pe jumătate de cadrul din stînga, din al cărei chip nu se vede decît ochiul stîng, holbat şi implorător. Poartă basma albă, un pieptar gri-albăstrui prins peste sîni cu o agrafă aurie, mîneci brun-violete cu manşete brodate cu aur. Centura e roşie, bogat împodobită. Poala rochiei — verde-albăstrui-închis — suflecată şi prinsă în talie, are căptuşeală gri-violet şi se deschide la culoare spre stînga, devenind violaceu deschis-roşietică. Sub această rochie oscilînd puternic între verde-închis şi trandafiriu apare o fustă sclipind între brun-auriu şi un brun-roşietic cald, care-i ajunge pînă la genunchi. Dedesubt se vede o piesă de rufărie (?) — parcă marmorată — de culoare gri-albăstruie cu falduri drepte, cilindrice, amintind de portul Margaretei Stalberg, după cum şi podoabele de aur ale Mariei Magdalena ne evocă tabloul de la Frankfurt.

P e i s a j u l

Marginea din dreapta: Deasupra capului acelui ucenic cu barbă stufoasă, plasat pe un fundal brun-verzui, şi în stînga brunului intens al decorului stîncos, se întinde o fîşie de pămînt (un verde de fîn, luminos umbrit doar în două locuri de un gri-albăstrui-deschis). De pe această fîşie se desprinde, împins chiar în margine, un apostol cu păr negru şi mantie brun-deschis. Personajul, prezentat în profil dreapta, are un nas acvilin puternic conturat şi o privire exaltată (exprimată prin albul puternic profilat al ochiului).

Deasupra lui în stînga se află un al doilea apostol, redat frontal, care-şi şterge cu pumnul drept lacrimile din ochii întunecaţi. Veşmintele roşu-cina-

bru au o mantie albă (haşurată cu galben-brun) petrecută de-a curmezişul. În spatele apostolului se află un ochi de apă luminos, albastru-verzui, în formă pătrată, ocolit în unghi ascuţit de un drum galben-nisipos puternic luminat, de aceeaşi culoare, ca şi în *Plecarea apostolilor* de la Schwaigern, drum pe care se află — foarte mic — un al treilea apostol în mantie de asemenea roşie (de data aceasta însă un roşu spălăcit), care priveşte înapoi, înclinîndu-se spre stînga.

Un copac verde-închis umbrit spre dreapta cu nuanţe măslinii, cu frunzişul realizat parcă din puncte, se înalţă în stînga, deasupra acestui ochi de apă turcoaz, iar în marginea din dreapta un copac de aceeaşi culoare, redat însă în forme ample, rotunjite.

De la drumul nisipos foarte drept se desprinde apoi — în acelaşi galben, luminos — un drum mai îngust, urcînd şerpuit spre depărtări, care o ia apoi orizontal spre dreapta şi se pierde pe deasupra unor culmi de un brun saturat, pe lîngă un oraş fortificat, în serpentine mereu mai abrupte în depărtările muntoase. În spatele unor copaci de un cald verde-măsliniu începe apoi acelaşi albastru-verzui-deschis al regiunii de deal pe care apar rotunjiţi copaci şi tufişuri albastru-închis-verzui, amintind de Altarul sfintei Barbara. Amestec tipic de culori calde şi reci! Deasupra grupului de copaci (un verde-oliv cald) din dreptul capului lui Isus se înalţă un copac desfrunzit, caracteristic pentru Ratgeb. Din spatele unei regiuni premontane argintii pornesc apoi formaţiuni alpine albastre, haşurate cu verde-brun, şi se pierd în lanţurile de munţi azurii de la orizont: o deschidere a spaţiului peisagistic spre o perspectivă în profunzime.

Cerul e albastru-gălbui, luminos. Prin valea dintre munţi curge un rîu de culoare deschisă, a cărui apă se lărgeşte continuu; în faţa lui se înalţă silueta unui turnuleţ de cetate.

Caracterizare generală a peisajului: O scenografie de o mare luminozitate şi putere de pătrundere, pictată în culori minerale, cu luciri şi sclipiri calde.

Cetatea

Turnul rotund din extremitatea stîngă: jos cărămizi mari, roşu-gălbui, deasupra mortar de calc, parţial căzut sau crăpat; în vreo două locuri zidul apare pe sub ambrazuri în aceeaşi culoare ca şi soclul de cărămidă. Ambrazurile au o culoare brun-închisă, fiind încadrate cu cenuşiu-roşietic-deschis. Spre dreapta, umbra turnului gri-albăstruie face ca încadrarea ambrazurilor să se evidenţieze într-o manieră foarte decorativă. Marginea din dreapta turnului (spre arcul porţii) este luminată din nou cu cenuşiu-deschis. Structura lemnoasă brun-cenuşie, puternic marcată a odăii turnului strălucind într-un galben-viguros sub acoperişul de ţiglă roşie. Pe vîrful turnului se zăreşte un cuib de berze. În cuib, în profil de stînga, se află barza cu ciocul şi picioarele în roşu-intens.

Din albastrul-cenuşiu (culoarea ţiparului!) al turnului din stînga se desprinde poarta cetăţii într-un galben-cenuşiu foarte deschis, de o mare luminozitate. Şi mai departe şi mai strălucitor apare peretele bucătăriei din spatele acesteia, în faţa căruia se află capul blond-roşcat al unui apostol bărbos (iarăşi acel alb, puternic profilat, al ochilor!) într-o mantie neagră-verzuie. O slujnică cu cozi blonde, groase îi indică drumul. Umerii ridicaţi şi capul retras între ei sugerează şovăiala. Slujnica poartă o rochie de culoare roşu-cinabru uni şi şorţ alb; ea are un policar imens.

Deasupra portalului se înalţă o statuie arămie: un cavaler care ţine în dreapta un scut, iar în stînga o prăjină groasă în care este prinsă oala cu smoală. Coiful său are două coarne! Faţada largă prezintă în apropierea porţii culoarea chihlimbarului, foarte luminoasă, deschisă în colţul din stînga spre alb şi avînd alături, drept culoare de contrast, un roşu-somon-deschis (în afară de acel sepia al ferestrelor). Tot roşu-somon e şi zidăria ieşind la iveală la parter, rosturile fiind trasate foarte delicat cu cenuşiu-deschis-albăstrui.

Roşul-somon se repetă şi sus, sub frontonul proaspăt văruit al clădirii bucătăriei, unde fereastra îngustă din dreapta sugerează cămara pentru

afumături: o crăpătură în zid foarte neagră avînd în susul ei depuneri de funingine. De menţionat gura de scurgere de sub fereastra bucătăriei!

Lîngă bucătărie se află o construcţie adosată, o nişă semirotundă, prezentînd sus culoarea roşu-somon, iar jos un brun-deschis viguros. Urmează apoi un zid asigurat sus cu o ţesătură de ţepi. Partea superioară a zidului se află în soare, în timp ce în partea de jos umbre verzi-cenuşii (însă destul de transparente) îi conferă impresia de mucegăit şi jilav.

Turnul din dreapta are aceeaşi culoare ca şi cel din stînga, pare însă mult mai deschis, datorită zidului gălbui care-l mărgineşte. Crenelajul e roz-cenuşiu, ca şi la turnul mai mic din stînga. Între cele două turnuri se înalţă un turn de veghe brun-intens, legat de palat printr-o punte mobilă.

Palatul are el însuşi o culoare ciudată: un galben-verzui foarte luminos cu sclipiri minerale şi nuanţe albăstrui, în care ancadramentul de piatră roz-gălbuie al ferestrei rotunde din mijloc şi obloanele cenuşii ale ferestrelor reprezintă accente subtile.

În stînga, lîngă palat, în spatele cuibului de barză, se zăreşte un zid galben-deschis, de o culoare strălucitoare, caldă, însorită.

Ansamblul cromatic

În primplan se întinde un cenuşiu neutru în care capul donatorului se vede pînă la buze, avînd patru vreji de culoare brună, nelipsind în dreapta nici gîndacul caracteristic pentru Ratgeb.

Deasupra se văd cele patru personaje, cele două din stînga formînd o unitate stilistică (atît coloristic cît şi statuar) care se detaşează vizibil de sentimentalismul specific goticului tîrziu, al scenei principale, a despărţirii.

Ecranul neutru al stîncii verzi pe lîngă care — spre stînga şi spre dreapta — porneşte mişcarea spre adîncul spaţiului. În stînga, între stînca verde şi cetatea cea mare, un drum la fel de cenuşiu ca şi pămîntul din primplan urcă spre înălţimile pe care se află grupul de copaci verde-închis. Acest

drum este bordat în stînga de marginea unor pajişti verzi (verde-albastru-luminos).

Folosirea schematică a stîncii ca decor neutru, oferind doar un ecran colorat, fără valenţă spaţială precisă, se află în ciudat contrast cu construcţia bogat articulată în perspectivă a cetăţii ca şi cu profunzimea peisajului, obţinută prin artificiul drumului, prin contrastul dintre tonalităţile calde şi reci şi — nu în ultimă instanţă — prin mijloacele perspectivei aeriene.

Grupul de copaci verde-închis din planul de mijloc formează totodată şi punctul de concentrare al liniilor de forţă tinzînd dinspre dreapta în adîncime: cei trei apostoli înşiraţi aproape pe verticală, precum şi prin profunzimea sugerată de drumurile orizontale sau şerpuite, profunzime care se pierde în nuanţe de cenuşiu-argintiu şi în albastrul cerului.

La fel de surprinzător este şi contrastul stilistic dintre figurile Mariei şi Mariei Magdalena, supuse unor legi structurale fundamental deosebite:

MARIA:

Sfială specifică goticului tîrziu. Falduri mototolite în regiunea poalelor. Îngrămădire de falduri pe pămînt. Atitudine firavă şi şovăitoare. Genunchiul drept îndoit!

MARIA MAGDALENA:

Apariţie statuară, sigură de sine, liberă, nemişcată, la care draparea rochiei în linii ample, paralele, precum şi structurarea verticală a materialului accentuează plastic ţinuta reală, firească a modelului.

Întru totul remarcabilă este însă luminozitatea minerală a culorilor, neexplicată încă pe planul tehnicii picturale. Probabil tehnică mixtă, pe bază de ulei, cu numeroase glasiuri.

Strîngerea de mînă de bun rămas ca centru iniţial al compoziţiei reiese şi din următoarele elemente ambientale: pe unul şi acelaşi ax se înşiră

turnul de veghe, turnul rotund din colţ şi punctul de unde porneşte filacterul Mariei.

Se poate presupune cu destulă certitudine că datorită ciopîrţirii panoului, mai mulţi apostoli, care o porniseră în dreapta spre Ierusalim, au dispărut.

Fragmentul de altar din Stuttgart

Pinacoteca din Württemberg a achiziţionat dintr-o colecţie particulară engleză *Altarul patimilor*, pictat de Jörg Ratgeb, (fig. 23—26) şi descoperit abia recent. Theodor Musper, directorul galeriei, l-a publicat. Este vorba de două panouri pictate pe ambele feţe, care formează, probabil, voleurile laterale ale acestui altar.

VOLEUL DIN STÎNGA: MARIA BUNEIVESTIRI (FIG. 23)

Jumătatea stîngă: pupitrul, perna, pajiştea şi stînca tratate mai sumar; jumătatea dreaptă: mantia, drumul, poarta în stîncă, norul şi orizontul mai deschis.

În colţul de sus, cer azuriu cu nori grei. Dedesubt o poartă în stîncă cenuşiu-violet, înflorind în stînga în roşu-deschis, iar în dreapta în carmin, mai tulbure. Umbrit în jos şi spre marginea din dreapta cu nuanţe cenuşii-verzui, de mucegai. Sus vegetaţie atrăgătoare, bogată. Drumul galben nisipos este încadrat de o balustradă subţire, neagră. În mijlocul arcului porţii se zăreşte un drumeţ subţirel, tratat superficial. În stînga, o stîncă grea — în partea stîngă brun-cenuşiu-deschis, în cea dreaptă cenuşiu-negru — deasupra unei coline verzi-închis, cu tufişuri, al căror frunziş are aspectul unor „covrigei" galben-deschis. Spre dreapta, privirea se pierde în depărtări deluroase. În dreptul tunelului prin stîncă drumul e barat cu frînghii.

Coronamentul zidului împrejmuitor e neted, galben-cenuşiu, suprafaţa zidăriei — schiţată schematic — este cenuşiu-violetă.

Maria are o carnaţie de un gălbui-cenuşiu-tulbure. Deasupra părului blond, cîrlionţat, un nimb de raze. Corespondenţă între silueta capului şi arcul deschis al porţii prin stîncă.

Perna de un purpuriu-închis cu ciucuri negri-măslinii, împletiţi cu aur. Cartea deschisă are coperţi gri-verzui şi aceeaşi culoare ca mantia Mariei, gri-gălbui, umbrită cafeniu. Veşmintele de dedesubt sînt de un verde-albăstrui-spălăcit.

Pupitrul, un dulăpior de lemn pe o placă de piatră, e brun-intens, soclul gri-gălbui-deschis cu canturi brune. Pămîntul e gri-brun. Pe stînca din stînga, o ţesătură densă de tufişuri.

Zidul şi trena mantiei Mariei continuă pe al doilea voleu exterior.

VOLEUL DIN DREAPTA: ÎNGERUL BUNEIVESTIRI (FIG. 24)

Este tratat în general într-o tonalitate mult mai caldă.

În stînga, lîngă cadru, un trunchi cafeniu şi două coroane verzi de copaci, al căror contur coboară în dreapta, paralel cu aripa îngerului.

În dreapta, lîngă cadru, un perete cenuşiu-violet cu uşă brună, pictată într-o doară, ca şi zidurile panourilor cu Patimile.

Înger cu cîrlionţi blonzi. Veşmîntul are culoarea purpurie a pernei de pe voleul din stînga, însă „încălzită" spre brun-roşcat. Hainele de dedesubt sînt ocru-auriu. Aripile sînt gri-cafeniu-deschis, vîrfurile verzi, iar mijlocul e purpuriu. Manşetele — pînă la cot în dreapta şi încheietura mîinii în stînga — au acelaşi verde profund ca şi vîrfurile aripilor. Carnaţia e mai intensă decît a palidei Maria. Ulciorul aurit e transparent. Toiagul e

încolăcit de un filacter, prin care transpare desenul zidului. Solul e tratat schematic, cu pătrățele, ca o tablă de șah, brun-purpuriu și cenușiu-gălbui-deschis.

VOLEUL DIN STÎNGA:
ECCE HOMO
(FIG. 25, 28)

Isus stă în dreapta, în fața cadrului unei uși cu arc în plin cintru și interiorul întunecat, într-o atitudine jalnică și chircită. Mantia sa cu decolteu dreptunghiular are culoarea roșu-somon-deschis peste piept, culoare care se întunecă peste umeri spre vinuriu sau zmeuriu-intens, și cade apoi peste spate pînă la picioare în sîngeriu puternic. Acest roșu mai închis apare la cotul brațului stîng ca un cireșiu-deschis, la fel și peste genunchiul stîng, întunecîndu-se spre dreapta și în jos în zone de umbră. Încheierea în linie dreaptă a veșmintelor peste pieptul lui Isus subliniază prin paralelismul accentuat (linia de sus și de jos, la care se adaugă două borduri roșii și sus una albă) jalnica prăbușire: cavitatea profundă a trupului supt și chircit iese acut în evidență, prezentînd astfel capul foarte expresiv ca pe o tavă.

Trupul chinuit e pămîntiu, gri-cafeniu, stropit cu sînge, mai deschis pe piept și coapse și are sfîrcurile accentuate. Deschizătura ușii e brun-verzuie, bătînd în negru. Zidul pe care Isus aruncă o umbră mult încovoiată este brun-cenușiu-deschis, avînd un ancadrament trasat cu grijă în jurul ușii.

Față de acest perete brun-cenușiu, placa pe care este plasat Isus, ca și treptele, apar într-un cenușiu-deschis puternic luminat, avînd o accentuată valoare contrastantă.

Arcul întunecat al porții e repetat în fereastra rotundă, zăbrelită a temniței lui Baraba, iar roșul mantiei lui Cristos în roșul de garanță al băiatului care aruncă cu pietre, precum și la teaca săbiei căpitanului cu coiful alămiu, împodobit cu o lebădă.

Alături de peretele hașurat în verde al pretoriului se ridică în fundal un turn deschis la culoare cu cupolă rotundă și patru creneluri cenușiu-gălbui, reprezentînd zona de maximă luminozitate a tabloului. În spate se zărește un al doilea turn de aceeași culoare, cu acoperiș cenușiu de șindrilă. Amîndouă turnurile se înalță în cerul cenușiu-deschis, trecînd în azuriu în stînga, în spatele coroanelor verde-închis ale copacilor. În dosul copacului se află un munte cenușiu-albăstrui.

Pilat din Pont, cutezător cu barba sa căruntă, poartă o pelerină cu guler de culoare albă, căzînd larg pînă peste coate, garnisit la gît și pe margini cu două benzi de un roșu-închis-cafeniu. În jurul gîtului poartă două lanțuri: unul îngust sus, iar peste piept și umeri un altul mai gros, bogat ornamentat, din giuvaere separate, de care atîrnă — cam în fața ombilicului său — un pumnal de podoabă. Poartă o cingătoare brun-aurie. Un Pilat din Pont împopoțonat ca o gogoriță.

Ampla pelerină cu guler a lui Pilat reprezintă zona cea mai deschisă a întregului panou, întrecînd în luminozitate chiar și scena lui *Ecce homo*, precum și cele două turnuri. Veșmîntul lui Pilat e umbrit în jos de talie cu albastru-verzui, mai întunecat în spatele genunchiului frînt al lui Cristos. Pilat îl prinde de braț pe Isus cel expus privirilor cu un fel de jovialitate de urs! Pălărioara lui Pilat, trasă provocator într-o parte, e galben-aurie (brun-trandafiriu).

În spatele lui Pilat din Pont e tras un zid scund, de al cărui coronament de culoare deschisă se sprijină un personaj cu chipul roșu-aprins, care poartă o căciuliță galben de șofran și pieptar de aceeași culoare. Remarcabil contrastul dintre acest bărbat privind spre stînga și capul de moșneag chel, edentat și uscățiv al procurorului. Acesta poartă un fel de pelerină purpurie (roșu-vinuriu-închis), cu nuanțe mai deschise peste umărul drept, iar dedesubt un veșmînt măsliniu, ale cărui mîneci trec spre galben-deschis. În dreapta ține sulul cu actul de acuzare. În decolteul oval al mînecii se zărește mînerul unei săbii. Capul înclinat înainte al acuza-

torului e însoţit într-o mişcare paralelă de copacul din centru, în spatele căruia două coroane de copaci, de asemenea verde-închis, fac trecerea spre fundal.

În faţa acestor copaci mărunţi stau în stînga trei mercenari. Cei doi plasaţi mai sus fac grimase perfide şi au feţele supte, vărgate respingător cu cenuşiu, o deformare ce apare şi mai evidentă sub turbanul galben al celui din stînga şi „bărcuţa" vărgată galben cu negru a celui din dreapta. Bărbatul din stînga poartă o mantie albă, cel din dreapta un pieptar plisat, galben ca mierea. Mai jos se află al treilea războinic într-o haină şanjantă, de albastrul oţelului cu nuanţe albe: un profil cu gura căscată holbîndu-se stupid. Şi chipul său pare cenuşiu (gri-brun) Poartă o tichie galbenă cu dungi negre.

Sub acest buchet de capete „cenuşii" se vede un chip roşu-cireşiu, realizat într-o manieră la fel de îngroşată ca şi „cintezoiul" galben din spatele lui Pilat din Pont, un cap rotund cu păr negru, răvăşit, care-l fixează cu ochi răi pe Isus. În stînga, în faţa lui, un cap de moşneag zbîrcit, cu buzele rînjite peste gura fără dinţi, cu pălărie neagră, de fetru, pelerină roşie şi haină purpurie (indigo-roşietic).

CELE TREI FIGURI PRINCIPALE DIN PRIMPLAN

În mijloc se află un bărbat fără barbă, cu capul dat pe spate, îmbrăcat într-un pieptar vătuit brun-auriu, cusut în carouri mici şi purtînd pantaloni de aceeaşi culoare (schimbată în partea de jos într-un brun mat). Tichia sa rotundă e de un violet-deschis jucînd în ape albe. Fesa dreaptă e modelată ca o sferă, de culoare galben-deschis contrastînd vădit cu zdrenţele pantalonilor plesnind pe trup. Pieptarul vătuit, galben-auriu, al acestui scandalagiu se află de asemenea în contrast cu luminozitatea mantiei largi a lui Pilat din Pont, al

cărui alb mărginit cu gri-albăstrui oferă un ecran rece violenţei galbene a vagabondului. De pe acest fond alb se desprinde cu efect capul aruncat pe spate, profilul fiind adus într-o poziţie net orizontală.

Comandantul care supraveghează evident toată scena — şi care poartă o cască ciudată, în formă de lebădă — îl potoleşte pe fiorosul scandalagiu, apucîndu-l de braţ. Profilul brun-violaceu se află deasupra unei cuirase oţelii, din care braţul stîng iese purtînd o armură deosebit de bogată: sus sînt două spirale mari, urmează trei frunze lobate şi încheietoarea brun-aurie cu licăriri metalice la cot. În aceeaşi culoare şi cu motive asemănătoare sînt tratate şi picioarele. Şi el poartă o haină verde-închis, lungă pînă la genunchi, peste care trece de-a curmezişul teaca roşie a săbiei late, cu garda deosebit de bogat ornamentată. Haina verde-închis a ofiţerului e pusă în contrast cu mantia roşie a lui Isus, la fel şi genunchiul drept îndoit al lui *Ecce homo* cu casca teatrală, părînd şi mai cochetă prin aceea că gîtul lebedei este legat cu o bentiţă aurie. Sărăcăcioasa goliciune a lui Isus se detaşează cu pregnanţă de pompa vestimentară a vecinilor săi: Pilat din Pont şi „cavalerul lebedei".

În organizarea cromatică a primplanului figura centrală o reprezintă cavalerul cu barbă roşie. Profilul său marţial, bronzat, iese de sub coiful ale cărui pene de struţ alb-cenuşii se adună într-o rozetă solzată şi sînt la fel de precis desenate ca şi ţesătura metalică a zalelor. Vizorul este deschis. Armura de piele brun-violacee cu aplice de metal pe braţul drept şi pe genunchi este la fel de bogat ornamentată ca şi la „cavalerul lebedei", părînd să se potrivească cu haina galbenă, vătuită a scandalagiului. Haina acestui cavaler — care face un pas mare — este vărgată pe spate cu dungi roşii şi albe dispuse orizontal, iar de la talie în jos vertical. Sabia lată formează o diagonală. Picioarele se află în pantaloni gri-cafenii, încălţările au aceeaşi culoare, corespunzînd coloristic pantalonilor şi încălţărilor scandalagiului, ceea ce diminuează efectul spaţial al pasului foarte lung.

Redarea în alb-negru, prin fotografie, face ca efectul spaţial al acestui „pas" (adică sugerarea profunzimii — N. tr.) să fie mult mai intens.

Între cavalerul roş-alb şi scandalagiu se află — într-o temerară supraveghere — un al doilea personaj strigînd cu capul dat pe spate, într-o poziţie desăvîrşit orizontală, care poartă coif negru şi un guler din inele mici de lanţ, redate cu maximă migală. Haina albă e haşurată spre dreapta cu verde-cenuşiu, aşa încît şi aici — ca şi prin Pilat din Pont, de sus — se obţine un ecran rece pentru scandalagiul ocru-galben.

Cît de conştient a urmărit Ratgeb acest contrast reiese şi din faptul că al doilea scandalagiu poartă pantaloni de aceeaşi culoare: cenuşiu-închis-verzui şanjant cu alb, pe care o folosise şi la redarea mantiei lui Pilat din Pont.

Lîngă cavalerul roşu-alb cu bărbiţa roşiatică, parcă lipită de buză, apare şi un al cincilea cap cu căciulă albă înaltă, cu obrazul gri-violaceu, a cărui gură larg deschisă pentru a striga este încadrată de o mustaţă chinezească. Din acest bărbat nu se văd decît capul şi picioarele vărgate galben-auriu cu negru.

Înapoia cavalerului roş-alb apare în extremă reducţie şi suprapunere spatele unui bărbat din care nu se văd decît partea occipitală a capului sub o beretă rotundă, tivită cu aur, ceafa, braţul drept, mîneca brun-aurie, dungată vertical cu negru, şi haina verde-închis, care-i ajunge pînă la genunchi, precum şi piciorul drept într-un pantalon verde închis cu încălţări negre. Această figură construită bizar — ca şi trioul celor trei chipuri palide, cu cel stacojiu dedesubt — trebuie evidenţiate ca expresie a arbitrariului virulent al pictorului.

Îngrămădeala nearticulată a acestui grup de personaje învălmăşindu-şi mai ales picioarele într-un hăţiş greu de descifrat, îşi află replica în scara proiectată oblic în spaţiul compoziţiei. În părţile ei umbrite, scara e înfăţişată într-un cenuşiu neutru, ca zidul temniţei lui Baraba, creînd astfel un echilibru faţă de varietatea coloristică a personajelor. Dealtfel albul treptelor, imitînd vărgatul

zebrelor, oferă un efect diagonal de mare forţă sugestivă spaţială. E un cenuşiu rece în contrast cu galbenul-deschis, de nisip, al primplanului în care umbrele brun-violacee, late ale picioarelor se prezintă ca nişte insule bine conturate.

Din spatele gratiilor, Baraba se holbează ca un monstru de felul rinocerului, avînd trupul de culoare brun-violetă şi părînd atît de „înfipt" în cămaşa sa de parcă s-ar afla într-un butoi.

Îmbulzeala celor unsprezece personaje din faţa lui Cristos nu trebuie apreciată ca o compoziţie lipsită de iscusinţă sau ca „un grup mai puţin bine întocmit" (Th. Musper) decît lucrarea din Herrenberg, ci ca urmărind intenţionat efectul de îngrămădeală şi înverşunare brutală. Ratgeb crede că poate stîrni impresia unei „învălmăşeli" teribile cu ajutorul unei duzini de personaje. De unde şi acele suprapuneri „arbitrare"!

VOLEUL DIN DREAPTA: PURTAREA CRUCII (FIG. 26)

Prin poarta cu arc ogival a unui oraş, avînd aceeaşi culoare cenuşie-brună ca şi peretele din *Ecce homo*, se revarsă un fluviu de „lăncii şi prăjini", profilînd pe zidul însorit formele bizare ale lăncilor cu cîrlig sau duble, ale securilor şi harpunelor.

Personajele din primplan

În stînga e îngenuncheată Veronica în veşminte de culoare roşu-somon, croite în forme cilindrice la braţe, căzînd larg, ca un sac, pe spate, şi atingînd într-un roşu-sîngeriu pămîntul, repetînd gama de culori de pe hlamida lui Cristos din scena *Ecce homo;* ea poartă pe cap o basma albă peste care se află o scufie roşu-închis-brună, ţesută bogat cu aur şi împodobită cu un ciucure. Cu amîndouă mîinile ridică năframa la sîn, căruia nu i se conferă însă maximă luminozitate, fiind dimpotrivă — în afara marginilor rehosate cu alb — umbrit spre un cenuşiu destul de intens şi apropiată astfel gri-

urilor triste pe care Ratgeb le-a ales pentru veşmintele lui Cristos prăbuşindu-se.

Partea puternic arcuită a şoldului celui care poartă crucea este rehosată spre braţe şi umbrită apoi peste piept şi poale. Acest cenuşiu „apăsător" face ca faţa lui Isus, ca şi pieptul lui, să se detaşeze într-un vinuriu tulbure, stropit cu sînge, purtînd o expresie copleşitoare în ochi şi pe buze.

Părul castaniu-închis e modelat în cîrlionţi. Coroana de spini e foarte întunecată, din ea iradiază coroana de raze aurii a aureolei patimilor.

Acelaşi cenuşiu-şters îl vedem şi pe crucea grea, dulgherită din trunchiuri rotunde de molizi.

Alături de intensul roşu de garanţă al mantiei Veronicăi, de sub care în stînga jos iese un veşmînt carmin, şi de griul-şters al hainei lui Isus în primplan se mai află, într-o diagonală ascendentă, un violet în nuanţa brînduşelor de toamnă care — trecînd în roşu-vinuriu — înveşmîntează figura grotescă, cocoşată, a bărbatului care-l tîrăşte după el cu o funie groasă pe Isus prăbuşit. Cocoşatul poartă un fel de scufie albă, încălţări brune, genunchiul său stîng este zdrenţuit, profilul ars de soare, cu limba scoasă de efort, iar barba nerasă încărunţită în jurul bărbiei.

În faţa lui se află un bărbat tăiat brusc de cadru, purtînd o tunică galben-deschis, de pe care profilul cocoşatului se detaşează foarte intens. Din bărbatul galben nu se vede decît partea occipitală a capului.

Copilul descult pînă la genunchi din colţul din dreapta poartă o rasă de culoare verde-închis, spre deosebire de haina roşie a băiatului care aruncă cu pietre.

Paralel cu cocoşatul apare şi gîtul curbat al murgului călărit de un demnitar înveşmîntat complet în alb, cu pelerină albă, largă peste umeri şi turban auriu. Burta grasă are umbre cenuşii-violacee. Chipul gras, cu guşuliţă, acoperit de o barbă neagră e întors spre poartă. De remarcat amuletul său! Murgul are hamuri albe, late.

Personajul cel mai izbitor pe plan coloristic din primplan este „scandalagiul" galben, cu haina vă-

tuită din scena *Ecce homo* care acum este redat din faţă în clipa în care îşi doboară victima cu o lovitură a piciorului drept, zvelt şi vînos, şi o ameninţă, agitînd buzduganul plin cu ţepi. Mişcarea este largă, sintetică pe plan compoziţional! Genunchiul drept e ridicat şi încordat, braţul drept face o mişcare largă! Gamba coboară drept, talpa lovind direct umărul lui Isus, prin al cărui braţ drept lovitura este „derivată" spre pămînt.

Importantă este corespondenţa braţelor stîngi, deoarece atît călăul cît şi Isus prind crucea cu mîna dreaptă în dreptul grindei transversale.

Înglobată între culori intense: roşu de garanţă (Veronica), ocru-galben (zbirul) şi violet (cel ce trage după el crucea), cenuşiul personajului principal apare deosebit de trist şi vrednic de milă, mai ales că porţiunea cea mai luminoasă a tabloului străluceşte chiar în dreptul mîinii lui Isus, în colţul din dreapta: un pămînt pietros, brăzdat şi frămîntat în care — chiar sub mîna lui Isus — un tufiş de buruieni cu ţepi se înalţă ca o coroană de spini crescută din pămînt. Această pată luminoasă de pămînt cu frămîntarea ei şi cu grohotişul de pietre împrăştiate constituie o subtilă piesă de pictură majoră. Luminozitatea ei corespunde ca valoare cromatică părţii mai însorite a porţii oraşului, pe care se detaşează atît de ameninţător lăncile şi prăjinile ostaşilor. În spatele celui vătuit cu galben şi a feţei sale gri-brune zîmbeşte chipul rotund şi gras, de un brun mai deschis, al zbirului înveşmîntat în verde-închis. (Chiar şi acoperămîntul de cap este verde-închis!) Această faţă constituie punctul de atracţie al tabloului.

Violetul brînduşelor de toamnă de pe hainele cocoşatului revine în stînga, în spatele celui vătuit cu galben, în veşmîntul lăncierului care îşi cască gura cu amîndouă mîinile, şi-şi scoate limba către femeile sfinte. Acest violet se luminează puţin peste piept, este însă fără nici o altă nuanţare sau haşurare. Cu atît mai evident se detaşează mantia cu falduri largi, de un albastru oţeliu cu nuanţe verzui, a Mariei. Între cel ce-şi scoate limba şi Maica Domnului apare decolteul brun deschis-găl-

bui al uneia dintre femeile sfinte, care poartă un fel de pălărie după moda de atunci. Alături de ea, o a doua cu basma albă. În stînga, în spatele Mariei, se află Ioan învesmîntat în verde-închis. Toţi trei cu cîte un inel subţire de aur ca nimb.

Planul de mijloc este marcat de trei accente viguroase în roşu intensiv de garanţă, şi anume:

Scutul curbat al călăreţului bărbos care poartă un fel de tricorn tivit cu aur şi un caftan închis, albastru-verzui. Din şargul său nu se vede decît coama!

Haina celui de-al treilea cavaler cu barbă căruntă, care poartă pe cap un ornament de pene cenuşii cu modelaj auriu şi călăreşte pe un cal brun.

Deasupra cavalcadei celor trei personaje din primplan galopează în fundal un lăncier învesmîntat tot în roşu, a cărui lancie poartă un fanion neted, gri-trandafiriu. Deasupra lui se află un copac de un verde-închis. Spre stînga urcă o colină verde-închis străbătută de un drum de culoare deschisă. În spate se află un peisaj muntos cufundat într-un trandafiriu-cenuşiu, plin de pomi. Prăpăstii abrupte. O scară în diagonală spre un platou. În faţa ei se află un turn de apărare (gri-deschis) rotund, greoi. Din platforma care îl înconjoară se desprinde — fără să se vadă contextul tectonic — o cărare lată, descriind un arc larg către picioarele scării care urcă abrupt. Între cele două vîrfuri de munte se înalţă turnul unui castel.

Pe pajiştea din fundal se desfăşoară un turnir, abia conturat în linii uşoare. Scena este trasată atît de fantomatic, încît te duce cu gîndul la preparaţia unei compoziţii nefinalizate.

Capul deosebit de caracteristic, cu barbă plină şi aspră, al unui lăncier, în a cărui haină recunoaştem violetul cocoşatului, apare pe deasupra gîtului curbat al murgului: un alter-ego al apostolului fanatic din marginea din dreapta a compoziţiei *Despărţirea lui Isus de mama sa.*

Întrucît concordanţa stilistică a celor două capete confirmă evident că cele două lucrări s-au născut la distanţă scurtă în timp şi fără îndoială

în perioada de la Heilbronn, eşti înclinat să presupui — în faţa acestui vălmăşag de chipuri batjocoritoare, dezumanizate — că sufletul artistului a fost lovit şi pîrjolit de fulgerul celei mai teribile decepţii. Acum se ascut în închipuirea lui Ratgeb acele contraste crunte dintre omul-durerii jalnic chircit şi acel Pilat împopoţonat, cu aerele sale princiare, cu soldaţii săi urlînd animalic cu capetele date pe spate, cu criminalul cu mustaţă Baraba în temniţa sa şi cu acel simbol al celei mai abjecte decăderi, copilul aruncînd cu pietre din primplanul din dreapta al tabloului.

Drumul pe care Ratgeb l-a parcurs în puţinii ani ai prezenţei sale la Heilbronn şi care conduce direct la altarul din Herrenberg se oglindeşte în cele trei capete de Crist în care — pentru a folosi formula lui Thomas Müntzer — „Cristos cel dulce ca mierea“ s-a transformat într-un „Cristos amar“.

III.

LAITMOTIVUL APOSTOLILOR PEREGRINI

În acest capitol vom încerca să localizăm cu mai multă precizie originea concepției despre lume a lui Ratgeb, izvorîtă dintr-un creștinism sectar vizionar. Ca punct de plecare ne slujește prima lucrare a lui pe care o deținem — o pictură în mod evident strîns legată de *Cina cea de taină* de la Herrenberg — care, nesemnată și nedatată — constituise cîndva panoul central a unui triptic din care nu ne-a parvenit decît voleul din stînga: *Cina de Pesah*. Acest fragment de altar, aflat inițial în colecția vieneză Figdor, a fost împărțit cu prilejul scoaterii sale la licitație între două muzee: *Cina cea de taină*, cumpărată de cunoscutul colecționar Koenigs-Harlem, a fost cedată de către acesta cu titlu de împrumut permanent Muzeului Boymans din Rotterdam (fig. 17), în timp ce Deutsches Museum din Berlin a achiziționat *Cina de Pesah* (fig. 19), care, însă, nu mai există decît pe lista operelor de artă dispărute în anul 1945.

„Cina cea de taină" din Rotterdam

Cina cea de taină a fost publicată de Betty Kurth în anul 1925 ca operă a lui Jörg Ratgeb pînă

atunci necunoscută, și datată „între 1500 și 1510". Max J. Friedländer a confirmat această atribuire. Walter K. Zülch o consideră drept o lucrare de atelier, în timp ce H. Th. Musper neagă orice legătură a celor două compoziții cu Ratgeb sau cu atelierul acestuia, considerînd că operele în cauză nu sînt germane, ci neerlandeze. „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst" se pronunță în sensul următor:

„*Cina cea de taină* de la Rotterdam ca și *Cina de Pesah* — două teme între care demult s-a stabilit o corespondență tipologică — trebuie repudiate categoric. Ele provin, după cum lesne ne putem convinge în fața originalelor, din aria culturii neerlandeze și indică sursele din care s-a inspirat Ratgeb. Iar faptul că și aici, și dincolo un ucenic își suflă nasul nu reprezintă temei suficient pentru a afirma că aparțin aceluiași autor".

Ne miră doar că olandezii, care se află în posesia originalului, n-au remarcat de fel proveniența sa autohtonă, înregistrînd firesc tabloul în catalogul oficial al muzeului drept operă a lui Jörg Ratgeb.

Se poate ca trimiterea de către Musper la „sursele din care s-a inspirat Ratgeb" să vizeze „Cina cea de taină" a lui Dirk Bouts de pe Altarul din Louvain (fig. 15), pe care dealtfel pictorul nostru nu l-a văzut niciodată, cunoscîndu-l doar din cópii și replici germane, din a căror lungă suită amintim aici panoul așa-numitului Hausbuchmeister („Maestrul cărții gospodărești", fig. 14), aflat la Berlin. Dirk Bouts manifestă aceeași cumpătare lucidă într-o scenă precis conturată pînă în cel mai mic amănunt. Ritualul este înfățișat cu sobrietate calmă. Caracterizarea personajelor manifestă acea demnitate aspră, potrivită momentului. Prin acest panou pictat într-o desăvîrșită simetrie, Dirk Bouts a oferit picturii vechi din Țările de Jos un model cu valoare de canon, asemănător celor create pentru arta italiană și cea germană de Leonardo da Vinci și Martin Schongauer prin figurarea „Cinei de taină". Astfel s-a constituit o normă precisă,

punîndu-se capăt acelor „Cine de taină" aglome-

rate pe spaţiu redus şi stîngace ale goticului tîrziu. De atunci a devenit firesc ca masa să fie împinsă exact în mijlocul panoului, ca Isus să-şi afle locul pe axa centrală a acestei mese, iar ucenicii săi să fie distribuiţi armonios — în grupe de cîte doi sau trei. Calmul festiv al tabloului-model de la Louvain, care conduce aproape la un eşec datorită echilibrării sale excesive, ne va îngădui să deslu-şim tot contrastul care deosebeşte subtilul cîntar farmaceutic al lui Dirk Bouts de grosolana balanţă de piaţă a lui Ratgeb.

Festinul lui Ratgeb se desfăşoară altfel decît cel al ceremonioşilor neerlandezi. Echilibrul ordinei de la masă este răsturnat, instituindu-se în schimb cu vădită intenţie o asemenea încîlceală, încît se poate spune că acelaşi efort pe care Dirk Bouts l-a investit pentru a construi o scenă bine orînduită, Jörg Ratgeb l-a cheltuit pentru a realiza contrariul.

Mai întîi a împins masa către dreapta, realizînd astfel încărcarea unilaterală a tabloului. Apoi a arcuit-o, formînd un oval imens, şi i-a înclinat tăblia într-un unghi atît de oblic, încît pare a se mişca ca un titirez obosit. Jörg Ratgeb şi-a plasat comesenii ca într-un fel de carusel!

Drept placă turnantă a acestei mişcări de rotaţie ne apare conturul distinct al unei bănci! De vrem sau nu, ochiul nostru trebuie să facă — de-a lungul spetezei netede — o mişcare circulară care ne poartă mai întîi la Iuda cel rău, de unde curba puternic înclinată a spatelui acestuia ne împinge în sus, către personajul principal. După acest moment culminant al acţiunii, Ratgeb introduce o pauză. Întrucît capetele lui Isus şi ale lui Ioan dormind sînt înclinate către stînga, se creează mai întîi un *ritardando*, apoi un spaţiu liber. Întoarcerea către dreapta a apostolului bărbos face însă ca mişcarea circulară să capete un nou avînt, coborînd printr-o curbă abruptă spre punctul nostru de plecare.

Dar mişcarea nu se rezumă la atît: Din poziţia noastră din colţul din dreapta, ochiul porneşte pe o nouă pistă (ca pe o scurtătură): ea traversează

masa şi tinde — pe lîngă capul mielului pascal — către hostia pe care Isus o duce spre buzele trădătorului. Jörg Ratgeb a condus întreaga acţiune către această clipă de tensiune. Căci el n-a vrut să înfăţişeze binecuvîntarea festivă a cumineca-turii, ci destăinuirea zguduitoare: Unul dintre noi mă va vinde!

Am reuşit să aflăm pînă acum că toată străda-nia lui Ratgeb urmărea să încarce tabloul cu o violentă energie motrică. El nu concepe ca privitorul să contemple calm o asemenea pictură. Îl violentează, îl hărţuie, nu-i dă nici o clipă de răgaz. În acest scop a deschis pe masă o adevărată expoziţie de potire şi pocaluri, de prăjituri de tot felul, tăviţe cu mîncare, cuţite şi altele asemănătoare, iar pe podea a împrăştiat de jur împrejur flori.

Jargonul de breaslă al istoriei artei obişnuieşte să vorbească în asemenea cazuri despre un *horror vacui* — de groaza pictorului în faţa spaţiilor vide. La Ratgeb nu realizezi însă prea mult cu acest concept al artei. Căci nu şi-a înmulţit obiectele de recuzită mînat de o teamă inconştientă, ci cu vădita intenţie de a obţine un anume efect precis calculat.

Cel mai evident apare această intenţie în legătură cu toiegele apostolilor pe care — adevărate capcane pentru privitor — le-a culcat pe podea. Pentru a motiva caracterologic acest fapt neobişnuit, putem spune: bizara încurcătură este provocată conştient. Nu sînt împrăştiate nimicurile unui risipitor care nu ştie să socotească: totul e prea bine calculat pentru a fi întîmplător. E vorba mai degrabă de o zăpăceală stîrnită intenţionat de un proagitator înnăscut. Iar convivii sînt şi ei stăpîniţi de nelinişte.

Dacă privim mai îndeaproape apostolii, aşa cum şed adunaţi aici, cu mimica şi gestica lor agitată, cu chipurile neîngrijite, bizare, înfierbîntate, vom găsi că Ratgeb a depăşit cu nepăsare acea graniţă care desparte caracterul popular de cel vulgar. Şi-a îngăduit chiar şi cîteva glume grosolane la

masă. Astfel vecinul lui Petru foloseşte clipa în

care Isus se înclină către trădător, pentru a lua pe furiș o gură plină din sticla cu gîtul arcuit a acesteia. Un alt ucenic se întoarce pentru a-și sufla nasul cu policarul acestui „tunar" apostolic scăpîndu-i două încărcături dintr-un singur foc! Această preocupare trivială pare și insidioasă și de prost gust, pentru că ucenicul — dealtfel singurul dintre comeseni — privește în afara tabloului. Se uită clipind către privitor, pentru ca nu cumva performanța să fie trecută cu vederea. Asemenea motive grosolan-hazoase apăreau deseori pe „Cinele de taină" ale goticului tîrziu, ca și în spectacolele populare de pe scenele misterelor medievale.

Apostolul care-și suflă nasul i-a și oferit dealtfel aristocratismului „renascentist" al lui Heinrich Wölfflin prilejul să se distanțeze de Ratgeb, strîmbînd din nas cu următoarea frază: „Se cunoaște cît de împănate erau misterele cu trivialități; te și miri aproape că acestea n-au pătruns în mai mare măsură în arta plastică. În orice caz unul dintre întîrziați, acel Rathgeb, . . . ne copleșește cu această lipsă de gust".

Etnograful va fi mai puțin șocat de aceste apucături. Comportamentul celui ce-și suflă nasul, precum și al apostolului care-și introduce organul olfactiv într-un vas de formă alambicată — amîndoi fiind vecinii imediați ai lui Iuda —, trebuie pus în legătură cu trădătorul. Suflarea nasului constituie — ca și scuipatul — expresia disprețului și a scîrbei, în timp ce dușca trasă furios de băutor nu semnifică altceva decît un „pereat"! (să piară!) la adresa trădătorului.

Formula lapidară a lui Musper: „Iar faptul că și aici, și dincolo un ucenic își suflă nasul nu reprezintă temei suficient pentru a afirma că aparțin aceluiași autor!" stîrnește impresia falsă că demonstrația întreprinsă de Betty Kurth s-ar fi limitat doar la acest motiv grosolan. În fapt, prin compararea celor două „Cine de taină' — din Rotterdam și din Herrenberg — autoarea ne oferă o pătrunzătoare analiză a tipizării realiste la Ratgeb, a mimicii și gesticii sale atît de personale, cu

expresia foarte elocventă a mîinilor, a drapajului specific, a predilecției sale pentru coloritul șanjant și pentru supraîncărcarea cu recuzite, mergînd pînă la coloana aceea din stînga, tăiată de cadru, cu soclul bombat, căreia și pe panourile sale din Herrenberg îi revine adeseori același rol de a încheia lateral compoziția.

Să reținem însă un fapt: în 1508, în anul în care trebuie să datăm tabloul nostru, aceste excese erau deja depășite. Dacă Ratgeb mai pictează totuși asemenea mutre, aceasta nu se întîmplă pentru că i-ar fi plăcut vulgaritățile cu care se obișnuiseră. Căci nivelul imagistic al lui Ratgeb e mult superior, lucru demonstrat de artistul însuși, în cadrul aceluiași tablou. Să privim cel de al patruspreze-celea personaj: canagiul cu cîrlionți negri din ușa deschisă! (fig. 21). Înveșmîntat într-o tunică frumoasă, stă cu o grațioasă întoarcere a trupului, cu un echilibrat joc al picioarelor, umple potirul, cu o expresie atentă în ochii săi întunecați, gînditori, oferind prin liniștea sa visătoare un contrast față de comesenii înfierbîntați. Nici chiar pictorii din școala lui Dürer n-ar fi reușit să înfățișeze mai atrăgător acest personaj, oricît și-au făcut un titlu de merit din respectarea idealului de frumusețe al Renașterii. Jörg Ratgeb n-a fost mai puțin cultivat ca aceștia. Căci portretul canagiului ne demonstrează că Ratgeb — atunci cînd se lăsa absorbit integral de chemarea sa de artist — urmărea țeluri cu mult mai înalte decît glumele grosolane pe care și le îngăduise alături.

Da, dacă se limita la arta lui! Existau însă anumite intenții și comandamente de dragul cărora l-a trecut pe artist pe planul al doilea și s-a manifestat în calitate de om din popor, ca un tribun al poporului, care li se adresa acum țăranilor, într-o operă de tinerețe, cu glume necioplite, iar mai tîrziu — cînd „opinca"[11] pornise să cutreiere țara — cu o pătimașă predică în imagini. Voia ca omul de rînd să se înghesuie în fața tablourilor sale și din pricina asta îl ademenea cu

asemenea năzdrăvănii. Altarul trebuia să le facă

plăcere ţăranilor, iar cînd această plăcere era satisfăcută, îi copleşea şi seriozitatea tabloului.

Să rezumăm observaţiile noastre: caracteristica cea mai evidentă a operei de tinereţe constă într-o dinamică nepotolită, într-un realism vulgar, pătruns însă şi de anumite elemente ale unei pregătiri culturale superioare, aprofundate sub aspect religios. Un spirit neobişnuit pare să stăpînească personajele din faţa noastră, de parcă n-ar fi un cerc festiv de apostoli, ci o adunătură de capete confuze şi fluşturatice. Nu e de conceput ca o comunitate bisericească să se fi adunat vreodată în faţa unei asemenea „Cine de taină" întru cuvioasă reculegere. Căci acest panou nu transmite înălţare sufletească ci dimpotrivă: o aţîţare, încît pare să îndrume spre căile lăturalnice ale exaltaţilor în loc să profeseze măsura severă a liturghiei. Într-adevăr, elementele sectante şi-au făcut loc cu destulă insistenţă în acest tablou de altar.

În afara elementelor stilistice comune demonstrate de Betty Kurth mai există însă şi conexiuni mai profunde, neobservate de ea, între *Cina cea de taină* din Rotterdam şi cea din Herrenberg, care ne apropie însă de mediul social-istoric şi îndeosebi de universul spiritual al lui Jörg Ratgeb.

În stînga sus se află, prinsă de peretele uşii, o ilustraţie pe care şarpele de bronz înălţat de Moise ca semn al mîntuirii pentru poporul său, pregătit să plece în pustiu, atîrnă de o bîrnă transversală. Şarpele de bronz ca prefigurare a crucificării încă în Vechiul Testament are un loc precis în iconografia bisericii medievale (Isus către Nicodim: „Şi după cum Moise a înălţat şarpele în pustiu, aşa trebuie să se înalţe Fiul Omului, ca tot cel ce crede în El să nu piară, ci să aibă viaţă veşnică". *Ioan*, 3, 14—15) Ilustraţia poartă în litere ebraice următoarea inscripţie: „T'obh elohim elion", adică: Milostiv e Dumnezeu cel atotputernic. Aceeaşi inscripţie în scrierea aşkenasi, cea obişnuită în manuscrisele ebraice din Germania după anul 1400, se află şi pe fruntarul rabinului care ţine Pruncul în scena *Circumciziunii lui Cristos* de pe altarul principal din Herrenberg (fig. 89).

„Cina cea de taină" din Herrenberg

Dar nu la acest indiciu mărunt, deşi nu lipsit de importanţă, vreau să mă refer acum ci la extinderea foarte semnificativă pe care a dobîndit-o simbolul şarpelui lui Moise printr-o inscripţie de pe *Cina cea de taină* din Herrenberg (fig. 64). Întrucît avea doar un număr redus de documente referitoare la Ratgeb, acestuia îi revine o însemnătate deosebită. Inscripţia se desfăşoară deasupra convivilor agitaţi pe o hîrtie mică, prinsă în stînga cadrului într-un dulăpior de perete vopsit în galben de şofran. Ea este în parte vizibilă, în parte ascunsă în crăpătura îngustă a uşii, creînd impresia că aceasta s-a deschis pe neaşteptate chiar în clipa aceea: stimul suficient să-ţi bagi nasul în dulap. În afară de acea bucată de hîrtie nu se mai află acolo decît două vase de majolică, bezna dulăpiorului făcînd ca aceste obiecte să apară şi mai importante. Hîrtiuţa atîrnă însă atît de sus şi inscripţia este în litere atît de mici, încît nici nu poate fi descifrată de jos. De ţintă nu te apropii însă nici chiar dacă te ajuţi cu o scară, pentru că vei reuşi doar să constaţi că biletul se află invers în tablou, iar literele sale ciudate stau cu capul în jos. Astfel a rămas şi pînă astăzi nedescifrat.

O situaţie ciudată: ceva este scris, dar totodată e făcut ilizibil, i se arată şi în acelaşi timp i se sustrage privirii, ceva e împărtăşit — dar instantaneu învăluit în mister! Se naşte bănuiala că pe bileţel s-ar putea afla ceva foarte personal, dacă nu chiar suspect, o aluzie cu totul echivocă, mai ales dacă mai ţinem seama şi de dificultăţile pe care le-a creat Ratgeb sieşi din pricina acestei criptograme. Căci a trebuit, desigur, să întoarcă panoul greu, înalt de aproape trei metri, aşezîndu-l cu capul în jos pentru a putea înscrie cele două rînduleţe ale inscripţiei sale.

Cu ajutorul fotografiei este însă foarte uşor să-ntorci bileţelul care îşi va dezvălui apoi destul de grabnic taina în faţa unui paleograf experimentat. Dealtfel chiar de la prima vedere se observă că ceea ce conţine bileţelul este o reţetă. Cele două cuvinte introductive se citesc foarte limpede drept *Item sume*, o formulă care — ca şi *Item recipe* — introducea în mod obişnuit orice reţetă medicală din acele timpuri.

Ce anume se prescrie însă? În privinţa aceasta ne lămureşte cel de al treilea cuvînt care se compune din cinci litere: „spm" şi „an". Dintre acestea, primele trei reprezintă prescurtarea tradiţională a cuvîntului „spiritum", iar celelalte literele de început ale unei noţiuni medicale care specifică acel „spiritus". Urmează apoi indicarea dozei, două linii scurte precizînd numărul unciilor prescrise.

Cel de-al doilea rînd repetă mai întîi prescurtarea lui „item", contrage apoi „sume" prin unirea unui „S" lung cu un „m", în timp ce din „spiritum" nu mai rămîne decît un „S" alungit şi un arabesc pierdut. De data aceasta nu s-a indicat mai precis felul „spirit"-ului, în schimb indicarea cantităţilor — şi anume în doze egale — formează iarăşi încheierea. Cel de-al doilea rînd reprezintă aşadar o simplă repetare, uşor prescurtată, a conţinutului primului rînd, şi pare să fi fost introdusă în tablou mai ales pentru a accentua caracterul de „reţetă" al inscripţiei.

După ce am dezvăluit conţinutul inscripţiei de pe bileţelul în cauză nu ne mai rămîne de limpezit decît sensul prescurtării „an", problemă în care farmacologia Evului Mediu tîrziu nu ne mai este de ajutor, în timp ce medicina generală ne oferă drept explicaţie unul din conceptele ei mai vechi; şi anume acel *spiritus animalis*, element intermediar între forţă şi materie, care în filozofia naturii şi medicina antică era considerat simbolul „spiritului vital" şi al „forţei sufleteşti". Galenus, care deosebise în substanţa vitală fundamentală o „pneuma psychikon" stăpînind creierul şi nervii, o „pneuma zotikon" acţionînd în inimă şi, în cele

din urmă, o „pneuma physikon" cu sălaşul în ficat, a transmis aceste învăţăminte antice Evului Mediu, a cărui medicină şi-a aflat fundamentul în noţiuni identice: „spiritus animalis", „fluidum nerveum", „lympha nervea" şi altele asemănătoare, pînă în veacul al şaptesprezecelea, fundament zguduit abia prin teoria circulaţiei sîngelui din fiziologia experimentală modernă.

S-ar putea ca o cunoaştere a noţiunilor medicale să pară oarecum neobişnuită la un pictor din epoca aceea; în ce-l priveşte pe Jörg Ratgeb sîntem însă în situaţia de a putea demonstra că avea legături atît de apropiate cu cercurile medicale din vechea Suabie încît a fost folosit chiar ca intermediar într-o importantă chestiune de încredere. În anul 1518 se punea problema angajării a doi medici municipali la Frankfurt, fapt pentru care Claus Stalberg, bogatul patrician şi consilier municipal, îi scrisese o scrisoare prin care-l roagă să-i recomande medici mai tineri. Jörg Ratgeb a intrat neîntîrziat în legătură cu Facultatea de Medicină din apropiatul oraş Tübingen, de unde i-au fost indicaţi doi aspiranţi calificaţi pentru postul de medic municipal la Frankfurt. Pictorul răspunde la 3 octombrie 1518 că în acest scop a adunat informaţii „de la străluciţi şi foarte învăţaţi doctori ai medicinii care sînt consideraţi dintre cei mai renumiţi din Suabia", iar această scrisoare de răspuns a fost scrisă — nota bene — în acelaşi oraş Herrenberg în care s-a născut şi „reţeta"!

Informaţia confidenţială cerută de Stalberg şi felul versat în care a fost rezolvată ne demonstrează că Jörg Ratgeb era om umblat şi cu o cultură neobişnuit de temeinică pentru pictorii din vremea aceea. E deci uşor de presupus că a cunoscut noţiunea medicală a principiului vital. Căci tocmai despre aceasta e vorba în motivul plastic care, printr-o parafrază spirituală, transpune o reţetă farmaceutică într-o prescripţie teologică: *Spiritus animalis* este pentru Jörg Ratgeb un panaceu, un leac universal conferit creştinătăţii prin introducerea cuminecăturii (a „Cinei") şi a elixirului ei vital constituit din pîine şi vin. Astfel ni

se dezvăluie şi natura recuzitelor din despărţitura de jos a scrinului, care, la o privire sumară, par a fi nişte simple recipiente de spiţerie. Ele poartă de asemenea o inscripţie ebraică din două cuvinte: *ruah* şi *haiim*, adică spirit şi viaţă. Inscripţia semnifică aşadar acelaşi lucru ca şi prescripţia reţetei, adică: „spirit vital". În afară de aceasta ne mai arată că vasele reprezintă Vechiul Testament, după cum faptul că sînt două ne sugerează tradiţionala împărţire în „Lege" şi „Profeţi". Plasate într-o despărţitură inferioară a scrinului, ele înseamnă evident stadiul preliminar al „adevăratului principiu vital" care şi-a aflat definitiva împlinire în Noul Testament. Cum era şi firesc, dat fiind caracterul imaterial („pneuma") al conceptului de „principiu vital", acesta s-a metamorfozat la Ratgeb în conceptul teologic al „Sfîntului Duh", o mutaţie care conferă în cele din urmă un sens mai profund atît reţetei, oferită în *două* rînduri, cît şi cantităţilor prescrise. Ele erau menite, pesemne, să simbolizeze înrîurirea comună, salutară a Vechiului şi a Noului Testament.

Motivul iconografic al lui Isus ca „doctor de suflete" — care prin introducerea cuminecăturii prescrie „adevăratul principiu vital" — a devenit poate primul şi întru totul originalul precursor al ciclului de tablouri foarte răspîndit în veacurile şaptesprezece care-l înfăţişează pe „Cristos ca doctor şi spiţer". Pînă acum nu cunoaştem decît o singură mărturie, anterioară secolului XVII: o miniatură franceză din ciclul „Chants royaux du Puy de Rouen" (sec. XVI), reprezentînd vizita primei perechi de oameni într-o spiţerie, unde Christos începe să le trateze „boala originară" pe cale farmaceutică. Acest motiv, maleabil prin însăşi natura lui, a fost dezvoltat cu tot mai multe semnificaţii în arta uzuală a barocului. Asemenea picturi, de mai largă difuzare, îl arată pe „Mîntuitor" într-o farmacie, la masa de lucrat reţetele, prescriind — cu balanţa în mînă — de pildă elixirul vital („aqua vitae") sau leacuri cucernice cum ar fi *radix Christi*, *radix Crucis*, *radix benedictini*, sau *radix angeli*. Ideea alegorică a titlului

„Spiţerie de suflete bine dotată", purtat de un asemenea tablou din anul 1731, este aşadar prefigurată în dulăpiorul de perete al lui Ratgeb.

Ratgeb însuşi a preluat acest ciudat motiv iconografic al vaselor de lut — ieşind subit la lumină din întunecimea dulapului — din cea de a doua Epistolă către Corintieni a apostolului Pavel (4, 6—9). În acelaşi timp el a vizualizat *noul spirit vital*, întrupat în Isus, prin aceea că l-a proiectat pe Cristos enorm mărit (fig. 64, 66), aşa cum şi Mathis Neithart-Gothart şi-a amplificat crucifixul de pe altarul de la Isenheim pînă la proporţii gigantice (fig. 78). Iată şi citatul din Pavel care se află la baza motivului iconografic de care am vorbit: „Fiindcă Dumnezeu care a zis: Străluceascâ, din întuneric, lumina! — El a strălucit în inimile noastre ... şi avem comoara aceasta în vase de lut, ca să se învedereze că puterea covîrşitoare este a lui Dumnezeu şi nu de la noi".

Prin descifrarea criptogramei privitoare la „reţeta din scrin" şi demonstraţia noastră că sursa ei se află în Epistola către Corinteni (ceea ce ne explică şi caracterul gigantic al personajului principal, înălţat — în cuvîntul epistolei lui Pavel — cu „puterea covîrşitoare a lui Dumnezeu" în peisajul apropiatului său martiriu), aceste descoperiri noi dezvăluie conţinutul sectant al panoului. Îl găsim dealtfel sugerat şi în registrul superior al *Cinei de taină* din Herrenberg, într-un fel de joc al naturii — pînă acum nesesizat — ce se desfăşoară deasupra suferinţelor lui Isus în Ghetsimani. În timp ce din stînga, dinspre „partea răului", de grădină se apropie grăbiţi Iuda şi zbirii, în dreapta muntele se desprinde de pămînt şi pluteşte într-o tainică stare intermediară pînă spre înălţimea lunii şi a norilor, încît nu prea ne lasă să deslusim, dacă la ceasul începerii Patimilor pămîntul se eliberează de greutatea sa şi se înalţă spre împărăţia cerurilor, sau dacă dinspre cer coboară pe pămînt un *nou munte Tabor*.

Prin descoperirea unor asemenea date sugestive, tabloul dobîndeşte conţinut istoric, ajutîndu-ne să vedem aici un spiritualism exaltat care — departe

de tradiţia iconografică a bisericii — ne aminteşte cel mai curînd de premoniţiunea mîntuirii pe care taboriţii obişnuiau s-o lege de cei cinci munţi sfinţi ai lor. În cronica lui Laurentius din Brezina, redactată în anul 1420, aceştia constituiau refugii puternic fortificate împotriva pustiirii şi prăbuşirii care urmau să lovească curînd „Babilonul şi Sodoma". Acolo tînjeau ei după „un cer nou şi un pămînt nou", promise în Apocalipsa lui Ioan, în care oameni „strălucind ca soarele", asemenea lui Enoh şi Ilie, urmau să vieţuiască în starea de nevinovăţie paradisiacă a lui Adam. Muntele lui Ratgeb poartă şi el o asemenea „cetate puternică" şi se înscrie în acelaşi context plin de semnificaţie.

Aceste motive iconografice vădesc o temerară desconsiderare a concepţiei tradiţionale bisericeşti a „Cinei de taină" ceea ce exclude posibilitatea ca ele să fi putut izvorî din vreo concepţie teologică oficială, de pildă a stareţului Benedictus Farner din Herrenberg, cel care a comandat altarul de care ne ocupăm. Trebuie aşadar să le considerăm drept inovaţii aparţinînd lui Jörg Ratgeb.

Pentru a contura mai precis pe plan social-istoric acest spiritualism exaltat şi pentru a-l defini în cadrul numeroaselor grupări extrabisericeşti şi antibisericeşti din acea perioadă de răscruce a sectelor, căreia îi aparţinea şi Jörg Ratgeb, să ne întoarcem încă o dată la a sa *Cină cea de taină* de la Rotterdam. Ea ne oferă trei puncte de reper în direcţia celor dezbătute mai sus.

Particularitatea cea mai izbitoare a acestui panou o constituie toiegele apostolilor, întinse pe podea. Ici încrucişate, colo în unghi ascuţit sau optuz, ele slujesc — mai întîi pur formal — realizării unor axe de direcţie orientate în toate sensurile. Prin această agitaţie artificial creată ochiul este aţîţat în sensul propriu al cuvîntului.

Exhibarea ostentativă a toiegelor e legată însă şi de un sens confesional, plin de semnificaţie pentru religiozitatea populară de la sfîrşitul Evului Mediu, sens pe care ni-l lămureşte o noţiune a Catalogului ereticilor al lui Sebastian Franck, publicat în a sa „Chronika, Zeitbuch und Geschichtsbibel" (Cronică şi biblie istorică), editată în 1531; Este simbolul sectei acelor *stablarii* adică „toiăgari" care peregrinau pe atunci prin ţară ca urmaşi ai valdenzilor şi precursori ai anabaptiştilor. Forţa lor de atracţie consta în aceea că, în opoziţie cu luxul clerului catolic, tindeau să readucă „viaţa apostolică, simplă, a vremurilor biblice". Renunţînd la orice avuţie pămînteaşcă, îşi petreceau viaţa în neostoite peregrinări, dăruindu-se predicii şi constituirii tainice de comunităţi.

Ei vedeau răul originar întruchipat în conceptul puterii: fie în voinţa de putere a bisericii, fie în cea a puterii de stat. Din această pricină repudiau războiul, serviciul militar şi impozitele de război, „jurisdicţia sîngeroasă", jurămîntul şi orice fel de funcţii lumeşti. Drept simbol al existenţei paşnice le slujea toiagul apostolic opus sabiei ca expresie a violenţei. Această renunţare la orice putere o aflăm definită astfel în „Cronica eretică" a lui Sebastian Franck la cuvîntul *stäbler* (toiăgar): „Stablarii sau toiăgarii afirmă că un creştin n-ar purta cu bună ştiinţă şi după cuvîntul lui Dumnezeu sabie sau arme şi nici război, ci trebuie să se mulţumească cu un toiag".

În mijlocul toiegelor apostolilor se află un lighean de alamă strălucitor, plin cu apă, din care un ştergar proaspăt, frumos împăturit, se întinde de-a curmezişul pînă la cadrul de jos al tabloului. Este ligheanul cu apă întru spălarea picioarelor care — în sensul tradiţiei transmise de Evanghelii — a premers nemijlocit Cina cea de taină. Acest lighean reprezintă o recuzită constantă a multor compoziţii, dintre care nu amintesc decît un singur exemplu: xilogravura lui Albrecht Dürer din anul 1523 (fig. 16). Aici însă formează o replică a ferestrei rotunde care se deschide în peretele din fund şi este introdus în tablou din raţiuni pur compoziţionale, pentru a umple un gol cu un element simplu, decorativ. La Dürer ligheanul e gol; lipseşte de asemenea şi ştergarul.

La ligheanul lui Ratgeb surprinde însă faptul că e umplut cu apă limpede, după cum nici ştergarul nu poartă urme că ar fi fost folosit. Dar cum —

după cum am arătat — spălarea picioarelor a premers Cina cea de taină, această evidentă nefolosire are semnificaţia unui simbol voit atemporal: simbolul instituirii spălatului ritual al picioarelor legat strîns, şi pentru totdeauna, de introducerea cuminecăturii.

Întrucît biserica catolică practică spălarea picioarelor doar în „Joia verde" în anumite biserici, mănăstiri sau la curţi foarte religioase în sensul că papa, stareţul mănăstirii sau monarhul „le spală picioarele" celor 12, respectiv 13, aşa-numiţi „sărmani" — ritual respins de Luther ca o repetare exterioară „făţarnică" a gestului lui Isus, în timp ce valdenzii şi anabaptiştii tratau spălarea picioarelor ca pe un sacrament — dobîndim prin această constatare un indiciu important cu privire la proveniența sectant-creştină a motivului plastic, fapt pentru care „Cronica eretică" a lui Sebastian Franck ne oferă iarăşi temeiul istoric, explicînd noţiunea „Botezători apostolici" astfel:

„Unii, precum apostolii, vor să trăiască şi să-(şi) însuşească chiar şi înţelepciunea primelor biserici şi înfăptuiesc toate după litera scripturii, îşi spală unii altora picioarele, umblă dintr-un loc în altul şi predică, vorbesc despre marea chemare şi solie. Unii se laudă a fi într-atît de siguri de treaba lor, încît ar fi gata, chipurile, să ia în circă întreaga lume, dînd socoteală pentru ea . . ., dacă ei (adică oamenii pe care se străduiesc să-i convertească) i-ar urma".

Dacă toiegele apostoliceşti şi ligheanul de alamă constituie o unitate simbolică, atunci trebuie să arătăm că, după toate semnele, şi lăcrămioarele risipite printre ele, pe care lumea le numea pe atunci în mod obişnuit „crinii văii" (*convallaria majalis*), au făcut parte din aceeaşi categorie. Acest element iconografic îl aflăm pe numeroase tablouri medievale, din care amintim aici doar două: *Grădina paradisului*, compoziţie de pe Rinul mijlociu, din 1420, în a cărei grădină cresc multe flori de mai, şi *Bunavestire*, a lui Friedrich Herlin din primăria de la Nördlingen, unde podeaua este presărată cu flori de mai.

Iconografia tradiţională cunoaşte lăcrămioarele doar ca atribut al Fecioarei, simbolizînd modestia feciorelnică şi castitatea smerită. În tratatul ascetic al lui Geiler von Kaisersberg, în „Schiff der Penitentz und Busswürckung" (Corabia penitenţei şi căinţei), apărut în 1514 la Augsburg, am descoperit în cele din urmă o extindere a simbolului lăcrămioarelor, transmis de la Maica Domnului mai întîi asupra cucernicilor şi sfinţilor prezenţi la înălţarea ei la cer, iar apoi asupra tuturor oamenilor cu o viaţă pură şi smerită. Textul sună astfel:

„Se mai crede că sfinţii martiri au fost de faţă (adică la înălţarea la cer), cînd ea a purtat acolo coroana martirilor. Căci a suferit. . . în suflet, şi de aceea se cuvine să fie numită mai mult decît un martir. Şi după cum ea e numită o «fecioară între fecioare», tot astfel e şi martiră printre martiri . . . aşadar au înconjurat-o flori de trandafiri şi totodată flori de mai. Prin trandafiri sînt desemnaţi martirii, florile fiind colorate de sîngele lor. Prin crinii văilor sau floricelele de mai — cei puri şi smeriţi."

Această generalizare a simbolului lăcrămioarelor asupra tuturor celor „puri şi smeriţi" ne îngăduie să considerăm motivul plastic, văzut reliefat de către Jörg Ratgeb, drept o aluzie la traiul smerit şi pur al apostolilor. Pentru epoca lui Ratgeb, acest element oglindeşte un creator specific al separării sectanţilor; aceştia se retrag de la treburile lumeşti într-o frăţietate de tovarăşi de idei, întreprinzînd călătorii apostolice şi de convertire mai ales în scopul de a desprinde peste tot frăţietăţi asemănătoare din comunităţile catolice. Acest separatism, care consideră că perfecţiunea creştinească e întrupată exclusiv în frăţietatea sectanţilor, se manifestă cel mai limpede în limbajul folosit de valdenzi şi anabaptişti care îi numesc pe proprii lor fraţi întru credinţă „ştiutorii", adică cei „cunoscători ai lui Dumnezeu", în timp ce pe catolici îi consideră „străinii", adică „cei ce nu-l cunosc pe Dumnezeu", sau pe scurt „lumea", adică ceea ce e pur şi simplu reprobabil.

Cina de Pesah

În timp ce *Cina cea de taină* de la Rotterdam — considerată formal — pare să se rotească ca un titirez instabil, datorită mesei ca un oval uriaş înclinat oblic, într-un unghi foarte ascuţit, *Cina de Pesah* (fig. 19) frapează printr-o structură compoziţională şi mai excentrică, tabloul fiind alcătuit — de la pavilionul înalt din primplan pînă la masiva poartă a oraşului din depărtare — doar din porniri verticale.

Desigur, pe voleurile laterale înguste ale tripticurilor goticului tîrziu se întîlnesc adesea asemenea construcţii alungite pe verticală. Drept pildă ne poate sluji voleul din stînga al *Altarului pictorilor* de Heinrich Bornemann din biserica Sf. Jacobi din Hamburg, care înfăţişează apostolii din Emaus adunaţi într-o încăpere la fel de aerată, dominînd piaţa oraşului (fig. 18). Simţi de-a dreptul satisfacţia pictorului, transmisă de tablou, de a se putea făli cu virtuozitatea sa în arta perspectivei: înălţimea este subliniată şi prin marea distanţă care se cască între personajul principal tronînd deasupra (Cristos frîngînd pîinea) şi săracul ghemuit în partea cea mai de jos. Tensiunea dintre aceşti trei poli optici este însă echilibrată şi dizolvată prin aceea că doi slujitori tineri — unul cu căni de vin, altul cu o traistă albă — se grăbesc să urce din pivniţă, cel dintîi aflîndu-se sus pe scară şi pregătindu-se să intre în camera de oaspeţi.

O analiză pur formală ar putea să evidenţieze înrudirea stilistică dintre această lucrare din şcoala lui Bernt Notke şi *Cina de Pesah* a lui Jörg Ratgeb. O analiză caracterologică mai profundă ne dezvăluie însă unele contradicţii ciudate: aici aflăm, fie chiar şi ca decor, o casă în lege, în timp ce la Ratgeb chioşcul, deschis către toate părţile, nu are nici măcar o balustradă, cu toate că de jur împrejur zidul cade abrupt. Nu afli nicăieri un sprijin; iar dacă-l cauţi, afli doar adîncimea unei

prăpăstii tot mai întunecoase, cîteva trepte ducînd în gol şi cavitatea unui tunel tenebros, încît te cuprinde simţămîntul chinuitor că te afli la cheremul abisului.

Şi parcă pentru a desăvîrşi întreaga atmosferă, vezi zăcînd chiar pe buza zidului nişte smocuri de buruieni, gata să cadă, printre ele şi cîteva fire de usturoi încolăcindu-se cu agilitatea unui şarpe, dintre care unul pare să alunece chiar în gol. Şi nu numai atît: cîţiva participanţi la *Cina de Pesah* se bălăbănesc cît se poate de temerar chiar pe margine, mai ales cel agăţat de o coloană; el ar vrea să-şi umple cu apă tîlvul de la sacagiul aflat jos, în piaţă, demonstrînd opoziţia dintre panoul hamburghez şi cel cîndva berlinez: pe tabloul înfăţişînd *Prînzul de la Emaus* slujitorul de pe scară reprezintă o legătură palpabilă între planurile de sus şi de jos, în timp ce oaspeţii *Cinei de Pesah* par atît de rupţi de lume, încît acel bărbat aproape că n-are nici o perspectivă de a obţine apa dorită fără ajutorul unei frînghii.

Întrucît acest tîlv şi firele de usturoi gata să lunece în adînc sînt înfăţişate cu o vădită insistenţă, ajungem la concluzia că pictorul nostru a vrut să stîrnească senzaţia de vertij cu ajutorul acestui tablou construit din „perspectiva coşarului". E o constatare caracterologic importantă, dovedind că Ratgeb era stăpînit, încă din tinereţe, de o tendinţă spre exagerări primejdioase, adică de un extremism radical căruia îi place — ca în acest tablou — să se mişte pe margini prăpăstioase.

După opinia noastră, excesiva descompunere caricaturală a chipurilor trebuie interpretată pe un plan social-politic mai larg. Acerba îngroaşare a trăsăturilor fizionomice urmează să-i prezinte pe oaspeţi drept cămătari, al căror simbol, un fazan auriu, se balansează de asemenea pe marginea prăpastiei fără fund. Pe *Cina de taină* de la Herrenberg aceeaşi pasăre apare ca un atribut al lui Iuda, care apare acolo în veşminte strălucind de aur. Astfel Iuda şi fazanul auriu reprezintă pentru Ratgeb întruchiparea aurului corupător şi al poftei nesă-

ţioase de cîştig — trăsătură comună a nobilimii, a clerului catolic şi a vîrfurilor noii burghezii.

Arcadele din stînga şi dreapta statuetei lui Moise (fig. 18) poartă următoarele cuvinte înscrise cu majuscule:

FORTUSOR TORUROSABOR

care ne apar ca un descîntec sau ca o binecuvîntare şi prin aceasta drept o formulă magico-fantastică, asemănătoare acelei „cvadraturi" mult interpretate

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

sau formulei magice asemănătoare

S A T A N
A D A M A
T A B A T
A M A D A
N A T A S

pe care le aflăm pe un relief al romanicului timpuriu înfăţişînd o scenă de jertfă, încă nedesluşită pe plan iconografic. Sensul celor două cuvinte nu l-am putut descifra nici eu, nici cei mai buni cunoscători pe care i-am consultat: profesorii Dornseiff, Fehrle, Hepding şi Preisendanz, care nu mi-au putut oferi o soluţie.

Încă din această lucrare timpurie Ratgeb îşi manifestă înclinaţia de a-şi continua tema, atacată cu figuri mari, în primplan, prin scene secundare care au loc la scară mică, în depărtare. Astfel în stînga se vede limpede, în *contre-jour*, „Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor", iar alături o scenă mai mare pe care Betty Kurth a interpretat-o greşit, scriind: „În fundal se află o poartă în faţa căreia stau mai multe făpturi mici, în siluete precis conturate, toate cu poveri şi toiege; o referire la ieşirea evreilor din ţara Egiptului. În stînga... Cristos şi Hemoroisa care, conform sinopticilor, îl apucă de mantie".

Acele personaje cu poveri şi toiege nu sînt evreii din Egipt, ci învăţăceii lui Isus care se pregăteşte să pornească împreună cu apostolii săi spre Ierusalim unde — aşa cum glăsuieşte Evanghelia după Luca — „se vor împlini toate cele scrise prin proroci despre Fiul Omului" (*Luca*, 18, 31). Putem considera deci această mică scenă secundară drept germenul din care s-a dezvoltat tabloul *Isus se desparte de mama sa*, creat în 1510 şi care se află în Muzeul de la Berna, făcînd parte nemijlocită din sfera de motive a peregrinărilor apostolice.

Panoul de la Berna

Simbolul toiegelor şi-a aflat aici echivalentul în corelaţia vizuală a drumurilor cu şerpuiri largi care străbat întregul tablou pînă la munţii înalţi. Să ne amintim de acea ciudată nelinişte a apostolilor pornind la drum: de ultimul bărbat care, cu capul tras între umeri, încă mai şovăie în prag şi abia îndrăzneşte să urmeze gestul „indicator de direcţie" al slujnicei de a se îndrepta spre necunoscut.

Pentru apostolii valdenzi, contemporani cu Ratgeb, această teamă de necunoscut — în care să păşeşti însemna în acea vreme „să ieşi din mizerie" — reprezenta o realitate cotidiană. Faptul ni-l confirmă un document istoric: deviza valdenziană transmisă din veacul al patrusprezecelea. Într-o formulă alcătuită din salut şi replică, însumînd abia cîteva cuvinte, se află întreaga amărăciune a cuvintelor lui Isus „vulpile au viziuni şi păsările cerului cuiburi, Fiul Omului însă nu are unde să-şi plece capul" (*Matei* 8, 20), dar şi „principiul vital" nezdruncinat pe care l-am mai citat şi cu prilejul discutării acelui „spiritus animalis": „În toate pătimind necaz, dar nefiind striviţi; lipsiţi fiind, dar nu deznădăjduiţi; prigoniţi fiind, dar nu părăsiţi; doborîţi, dar nu nimiciţi".

De se întîlneau doi valdenzi pe drumurile lor, primul rostea: „Salut ţie, celui izgonit!", răspunsul fiind: „Răsplata fie-ţi, celui expus la violenţă!" — Această deviză valdenziană este motto-ul celor două reprezentări ale plecării apostolilor create de Ratgeb pentru *Altarul sfintei Barbara* din Schwaigern şi pentru *Altarul* principal *din Herrenberg*.

Aici e necesară o intervenţie critică, în contextul căreia personajul Mariei Salomia, tăiat de cadrul din stînga, are o importanţă deosebită. Theodor Musper, care consideră *Cina de taină* de la Rotterdam drept o lucrare din Ţările de Jos, se îndoieşte de asemenea că acest *Isus îşi ia rămas bun* ar fi de Jörg Ratgeb, căci scrie: „Tot aşa şi acel *Cristos îşi ia rămas bun* din Berna pare să fie considerat pe nedrept o operă a lui Ratgeb. S-ar putea să provină, mai degrabă, din şcoala elveţiană".

Pentru a ocroti suita de tablouri, prezentată pînă acum, de tendinţa pulverizatoare a lui Musper şi pentru a anula „expatrierea" lui Ratgeb din Suabia mai întîi în Elveţia şi apoi în Ţările de Jos, mă voi folosi de metoda analizei stilistice elaborată de Ivan Lermolieff[12] şi care se întemeiază pe o premisă bine fundamentată psihologic: pictorii obişnuiesc, îndeobşte, să confere chipului, şi în primul rînd gurii şi ochilor, o intensă încărcătură emoţională, explorînd astfel temeinic diversitatea individualului. Ei se lasă, însă, cu uşurinţă în seama obişnuinţei şi a rutinei la părţile trupului de însemnătate secundară — urechile sau mîinile. Mîna grăieşte mai mult prin expresia mişcării decît prin structura ei individuală. Iar cum mîna şi urechea mai sînt şi protuberanţe încîlcite şi greu de surprins în desen, pictorii obişnuiesc ca în redarea lor să apeleze la scheme fixe, în loc de a le studia de la caz la caz formele individuale.

Oricît de paradoxal ar părea la prima vedere ca pictorul să ni se reveleze cu deosebită limpezime tocmai acolo unde îşi afirmă cel mai puţin personalitatea creatoare, metoda lui Ivan Lermolieff s-a impus în practica analizei stilistice în asemenea măsură, încît confruntarea acestor două mîini — în stînga cea a Mariei Salomia de pe pa-

noul din Berna, în dreapta cea a unui învăţăcel de pe *Cina cea de taină* din Rotterdam — ne convinge că aceste două lucrări constituie o unitate stilistică indisolubilă şi că doar printr-un arbitrariu orb au putut fi atribuite unor pictori diferiţi şi pe deasupra de origine diferită, adică unui neerlandez, respectiv unui elveţian.

Theodor Musper îşi contrazice, însă, propriile opinii. *Altarul Patimilor*, achiziţionat de el în 1952 pentru Pinacoteca de stat din Württemberg dintr-o colecţie particulară engleză — şi fără îndoială un Ratgeb autentic, publicat dealtfel de Musper ca atare — ne prezintă, în marginea din dreapta a scenei cu *Purtarea crucii*, un cap de zbir pe care l-am mai confruntat cu acel apostol cu barba răvăşită de pe panoul din Berna care îl apucă pe Isus de mantie şi vrea să-l reţină de pe drumul sacrificiului.

Întrucît concordanţa stilistică a celor două chipuri nu pare mai puţin evidentă decît cea a celor două mîini, recuzările lui Musper îşi pierd orice suport, suita de tablouri a lui Ratgeb întocmită de noi menţinîndu-se piesă cu piesă.

Schwaigern şi Herrenberg

Motivul iconografic *Plecarea apostolilor*, înfăţişat deosebit de rar, e semnalat pe planul istoriei artei abia în veacul al cincisprezecelea şi se prezintă ca o contribuţie valdenziană. Faptul că Ratgeb îl redă chiar în două variante sugerează că pictorul nostru era legat sentimental de acest motiv apostolic. Pentru a explica această preferinţă a lui Ratgeb, să amintim aici acea clasică descriere din „Istoria Reformei germane", în care Leopold von Ranke arată că în perioada aceea ţinuturile germane erau străbătute de „apostoli peregrini" aparţinînd uneia sau alteia dintre secte:

„Nu se ştie de unde veneau, încotro se îndrep-

tau. Primul lor salut invoca pacea Domnului, de

care îşi legau învăţătura despre necesitatea unei comunităţi frăţeşti în toate treburile. Apoi începeau să vorbească despre lumea pervertită, Dumnezeu fiind însă pe cale s-o struneaască... De astfel de visuri şi-au legat apoi şi anabaptiştii profeţiile lor... că solii lui Dumnezeu s-ar şi afla pe lume pentru a-i pecetlui pe aleşii Domnului cu semnul legămîntului... iar aleşilor le va fi destinată o viaţă nouă, fericită, fără legi şi fără autorităţi... în belşugul belşugurilor".

Pictînd aşadar apostolii biblici, Ratgeb a pictat totodată şi pe predicatorii călători anabaptişti din epoca sa! Căci abia odată cu valdenzii s-a concretizat imaginea întrupată a apostolilor peregrini. Predicatorii populari umblau doi cîte doi prin ţară şi-şi ziceau *apostoli* sau *doisprezece soli*, semnul lor de recunoaştere fiind sandalele cu care erau încălţaţi — după ritualul sectei — în cadrul unui act solemn. Primiţi cu dragoste de către popor, aceşti misionari au acţionat atît de durabil în sînul comunităţilor catolice încît au reuşit — în ciuda prigoanei din ce în ce mai crunte — să-şi impună idealul privitor la sărăcia apostolică şi la caracterul universal, nelegat de vreo ţară, al apostolilor peregrini.

În comparaţie cu alte reprezentări ale acestui motiv, realizate în aceeaşi perioadă, de pildă cu cele două panouri de la München semnate de Michael Wohlgemuth sau cu micile panouri ale lui Albrecht Altdorfer, de la Berlin, observăm neobişnuita abundenţă în lacrimi a acestei despărţiri. Cuvintele *ibant flentes* (mergeau plîngînd) ar putea, însă, cu greu justifica caracterul lacrimogen al compoziţiei lui Jörg Ratgeb. Şi asta cu atît mai puţin cu cît se manifestă cu o naivitate nepăsătoare, cunoscută nouă încă de la figurile care-şi suflă nasul într-un mod grosolan.

Din această pricină sînt de părere că Jörg Ratgeb a legat de *Plecarea apostolilor* un fapt cu totul personal.

Cît de profund era înrădăcinată în el această pătimaşă răbufnire a sentimentelor reiese din uriaşa repetare a acestei teme, Ratgeb amplificînd pe

voleurile exterioare de la Herrenberg decorul suab al patriei din lucrarea timpurie şi transformîndu-l într-un agitat peisaj cosmic care se întinde pînă la orizont ca o ciudată împărăţie de stînci şi insule. Ratgeb structurează acest peisaj din munţi, rîuri, insule maritime stîncoase, oraşe, cetăţi şi îndepărtate corăbii cu pînze, înălţîndu-l printre norii străluminaţi de un curcubeu spre tăriile cerului. Pe cît de nemăsurat apare însă spaţiul, pe atît de îngustă este suprafaţa de pămînt atribuită marilor figuri. Întrucît drumurile călătorilor şerpuiesc spre depărtări de-a lungul unor prăpăstii şi maluri abrupte, întîlnim şi de data aceasta acelaşi extremism radical observat dealtfel şi la *Cina de Pesah* ca fenomen caracterologic pe cît de exaltat, pe atît de uluitor în sensul propriu al cuvîntului.

Cu cît par apostolii de la marginea rampei mai mari, cu atît surprinde mai mult faptul că în afară de ei şi de tovarăşii porniţi înaintea lor abia se mai zăreşte vreun alt om în acest imens peisaj. Cetăţile sau oraşele cu turnuri înalte par să fie pustii, conferind acestui univers caracterul ameninţător al unui decor apocaliptic. De parcă Ratgeb şi-ar fi întemeiat peisajul dezumanizat pe viziunea din „Apocalipsa lui Ioan" (cap. 6, versul 14 şi cont):

„... toţi munţii şi toate insulele s-au mişcat din locurile lor. Atunci împăraţii pămîntului şi domnii şi căpeteniile şi bogaţii şi cei puternici şi toţi robii şi toţi slobozii s-au ascuns în peşteri şi în stîncile munţilor... de mînia Mielului. Că a venit ziua cea mare a mîniei sale, şi cine are puterea să stea pe loc?"

Tendinţa apocaliptică a pictorului este confirmată şi de *curcubeul* aflat alături de burgul ameninţat de nori negri de pe panoul din Herrenberg. De cînd călătoriile apostolice ale paşnicilor valdenzi au fost preluate de taboriţi şi ridicate şi la rangul de deviză de luptă ca „regnum reparatum hominum viantinum" (regat restabilit al peregrinilor apostolici), ideea conducătoare valdenză a dobîndit actualitate revoluţionară. Esenţial era acum ca înainte de a dura împărăţia milenară a

păcii să fie stîrpiţi mai întîi toţi „nedreptii". În

acest sens trebuie conceput *curcubeul*, viitorul însemn al drapelului lui Thomas Müntzer. Adică în sensul unui semn al noului legămînt pe care Dumnezeu — după pierzania tuturor păcătoşilor prin potop — l-a încheiat cu comunitatea purificată a dreptilor" (*Facerea*, cap. 9, vers. 13—14). În universul credinţei anabaptiste culorile fundamentale ale curcubeului dobîndeau rosturi apocaliptice: albastrul semnifica potopul, roşul apropiatul incendiu universal, iar verdele „noul pămînt": paradisul „comunităţii rusaliilor" care va înflori din nou după judecata de apoi.

Walther Zülch a pus următoarea întrebare în faţa acestui tablou: „Oare nu sînt aceştia «băieţii rătăciţi», precum îi denumeau sectanţii fraţilor evanghelici pe apostolii lor? Oare să se fi numărat şi Ratgeb printre sectanţi, la fel ca şi tovarăşii săi de vîrstă de la Nürnberg? În orice caz, vorbeşte pe limba poporului simplu cu forţa nestăvilită a sufletului său înflăcărat, apropiat de cel al unui Multscher, Grasser, Lainberger, al meşterului H. L. din Breisach, al lui Veit Stoss... În sensul acesta a fost desigur un exaltat. Cred chiar... că Ratgeb făcea parte dintre sectanţi în sensul cel mai propriu al cuvîntului, dar nu pot s-o dovedesc".

IV.

RATGEB ÎN SLUJBA CARMELIŢILOR (PICTURILE MURALE DIN FRANKFURT)

În anul 1512, cînd nu mai putea rămîne la Heilbronn, Ratgeb nu s-a întors în ţinutul Württemberg. A plecat pentru mulţi ani din ţară, urmărind doar din depărtare cumplitele evenimente care l-au deposedat pe ducele Ulrich de ţara sa, făcîndu-l un proscris al imperiului. Jörg Ratgeb s-a dus mai întîi în valea Neckarului: la Hirschhorn, unde fusese chemat ca să decoreze refectoriul Mănăstirii carmeliţilor. Aici a pictat pe perete o friză de picturi aproape cu totul distrusă astăzi: zece scene din viaţa lui Ilie, la care se adaugă zece sfinţi ai ordinului. Mica mănăstire din Hirschhorn a însemnat o etapă cît se poate de importantă în viaţa sa. Ratgeb a trecut aici de la pictura pe pînză sau pe lemn la pictura murală pe suprafeţe mari — o tehnică cu totul nouă pentru el.

Adam de Franckfordia, subpriorul de la Hirschhorn, l-a recomandat apoi conducerii ordinului din Frankfurt, unde va cuceri culmile artei, trecînd în zbor peste etape. Comanda era dublă: refectoriul uman să fie decorat cu picturi murale din viaţa congregaţiei carmelite, iar galeria cu un ciclu de compoziţii.

Picturile din galeria boltită

În fruntea numeroşilor donatori cărora li se datorează picturile din galerie se află Claus Stalberg.

Porecla lui de „Bogătaşul" îl caracterizează drept reprezentant al marii negustorimi din perioada capitalismului timpuriu. Îl ştim pe el şi pe soţia sa din distinsul portret care — cîtă vreme operele de tinereţe ale lui Ratgeb nu erau cunoscute — a fost considerat o lucrare a pictorului nostru. Tabloul este datat 1504 şi este stilistic atît de incompatibil cu lucrările de tinereţe *Cina cea de taină* şi *Cina de Pesah*, create în anul 1508, încît această atribuire nu mai poate fi susţinută. Ne vom dedica aşadar acelei remarcabile lucrări cu care Jörg Ratgeb şi-a deschis în anul 1514 ciclul: *Închinarea magilor* înfăţişată într-un amplu peisaj (fig. 38/39).

Stalberg a indicat ca tabloul lat de aproape 10 metri şi înalt de 4,5 metri să fie pictat în aripa sudică a galeriei, deasupra viitorului său mormînt, dorinţa de afirmare patriciană a acestui negustător de mătase fiind îndeajuns caracterizată, dacă amintim că a cerut să i se facă lui însuşi portretul — în dreapta, lîngă coloana centrală — ca rege arap, iar regelui vecin din dreapta să i se acorde trăsăturile împăratului Maximilian pentru a se afla — măcar în tablou — pe aceeaşi treaptă cu cele mai înalte maiestăţi. Semnătura „R 1514", vizibilă în extrema dreaptă, într-un cartuş triunghiular deasupra deschizăturii ferestrei, marchează începerea lucrării (fig. 39), în timp ce o a doua inscripţie consemnează încheierea ei. Decorată cu stema familiei, textul ei este următorul: „Claus Stalberg/Margareta von Rein, soţia sa, 1515" (fig. 38). Tabloul ne-a fost transmis doar printr-o copie în acuarelă realizată de Christian Bekker puţin după 1850, originalul căzînd victima unei spărturi făcute în zid în anii '60 ai veacului trecut.

Din întreaga compoziţie se poate vedea că pictorul nu era încă foarte sigur pe meşteşugul de muralist. Mai bîjbîie pe suprafaţa lată de zece metri, deşi dintru început a încercat să-şi creeze o înlesnire: a împărţit pictura murală în două jumătăţi: una cu figuri umane şi una peisagistică.

Deşi stăpînea cu destulă iscusinţă compoziţia figurativă, cu prilejul acestei prime expediţii n-a

îndrăznit încă să se avînte în largul mării doar prin forţe proprii, ci a preferat să fie „remorcat" de un maestru străin: neerlandezul Rogier van der Weyden, folosind ca model pentru grupul celor trei magi *Altarul sf. Columba* al acestuia.

În ciuda folosirii acestui model, pictorul a întîmpinat serioase dificultăţi cu peretele său. Pentru a face legătura cu cadrul superior îl vedem înălţînd o arhitectură aerată, structurată pe verticală, de un brun-intens cu nuanţe cînd mai deschise, cînd mai închise, care se arată însă a fi totuşi doar o umplutură. Structura lemnoasă a grajdului e pictată în brun-cenuşiu şi sepia.

Maria poartă o basma trandafirie, rochie albastră şi un şorţ alb. Surprinde lumina circulară deasupra capului ei. Nu este o aureolă obişnuită, ci un nimb galben cu miez roşu care — desprins de ea — pare să plutească prin sine însuşi. La dreapta ei se află Iosif cu guler albastru, veşminte bruntrandafirii, pantaloni brun-cenuşii şi ciorapi cafenii.

În primplan apare un castronaş cu lapte deasupra focului, iar în spatele lui o cană şi linguri. Un animal cu bot ascuţit se înfruptă pe furiş din castronaş.

Magul cel mai din faţă stă în genunchi, poartă straie brun-violete cu pelerină brună, brodată cu nestemate. Mantia regală, în aur alămiu, atîrnă în faţă şi în spate. În faţă de tot se află sceptrul şi mănuşile sale albe. Maximilian are o bonetă de un albastru-regal, tivită cu aur, şi o mantie lungă, verde-măsliniu cu tivul auriu. Pe piept poartă o placă mare de aur, pătrată, bogat cizelată. În spatele lui se află aşa-numitul Stalberg într-o scurtă albastră, haină albăstrui-cenuşie, pantaloni gri şi mantie roşu-cafeniu-deschis. Boneta albastră este împodobită cu aur. Pe deasupra costumului împodobit cu lanţuri atîrnă ici-colo şnururi late, brunaurii.

Surprinzătoare este tratarea albului, potenţat excesiv îndeosebi în tratarea maurului de lîngă coloană. Albul apare foarte intens la calul bălan,

un animal uriaş — văzut din spate — pe care toc-

mai vrea să încalece un oriental în armură albă, dar e preferat şi la ceilalţi cai. Portul şi armura celor din alaiul adunat pe un fond de pajişte verde sînt de asemenea adeseori de culoare albă.

În fundal, o cetate luminoasă, culoare de galben-nisipos, un peisaj muntos brun, în jur roci brun-cenuşii-deschis în faţa unor nori albi. Doar marginea superioară a cerului e albastră.

În acest peisaj Ratgeb descarcă un întreg inventar de raritäţi: vedem dresori de cai alături de călăreţi pe elefanţi. Elefantul bea dintr-un ciubăr cu apă şi poartă un turn pe cioltarul roşu. Un slujitor urcă pe o scară. Se văd dromaderi, cămile, asini, un ogar pitic hăituind un iepure, steaguri galbene şi albastre fluturînd. Un Buhoglindă galben-portocaliu se dă de-a dura într-o roată metalică peste cîmp. Se vede chiar şi un kinocefal autentic: un dresor de cai cu cap de cîine în armură argintie pe un cal brun, cabrat, şi multe alte făpturi minunate din răsărit, a căror descriere îi oferă lui Ratgeb o compensaţie pentru ceremonialul de-a dreptul academic impus de motivul principal.

Pe stînca din faţa calului surprins în săritură şade o gorilă cu o dantură imensă, ţinînd în stînga un măr galben-roşcat. În faţa ei se află un grup de şoimari şi vînători: un vînător costumat în verde, care scoate apă cu polonicul de lemn şi bea, ţine pe mîna dreaptă un şoim alb. Deasupra lui, alt vînător, înveşmîntat în roşu-zmeuriu, proptit într-o lance, priveşte calm în gol. Pe capacul deschis al unei lăzi se află podoabe, hrisoave şi bani. Alături de ladă, în dreapta ţinînd un pocal şi în stînga un lanţ, stă un bărbat în haină roşu-cărămiziu şi şapcă de aceeaşi culoare. Un bărbat cu haina galbenă şi cu turban, ghemuit în faţa lui, dă să apuce lanţul.

Alături de frecventul alb intens apare galbenul-şofran, galbenul-portocaliu, galbenul de lămîie şi portocaliul într-o pensulaţie vioaie. Între acestea licăreşte ici-colo cîte un cinabru-aprins. Revin mereu nuanţe răcoritoare de albastru şi verde, temperînd şi armonizînd vioiciunea excesivă a efectelor multicolore. O deosebită importanţă i se

acordă roşului-vinuriu al cadrului care reapare în roata saltimbancului şi în arhitectura din stînga (o fîntînă?) şi se continuă peste roşul-vinuriu al coloanei centrale pînă la ancadramentul portalului din marginea din dreapta a tabloului.

Firește, înjumătăţirea schematică a tabloului conduce şi la acea contradicţie internă a genurilor stilistice pe care am observat-o şi la *Altarul sfintei Barbara:* de o parte figuri de o pondere plastică, de alta exces de elemente decorative desenate, contradicţie pe care Ratgeb încă n-o simte şi deci nici nu reuşeşte s-o înfrîngă.

Cînd pictorul a început să lucreze la acest tablou al epifaniei, nu se întocmise încă un plan integral pentru pictarea pereţilor galeriei. Conventul Mănăstirii carmeliţilor s-a hotărît însă curînd să atace întreaga lucrare, mulţumit fiind de piesa de probă şi în aşteptarea unor viitoare donaţii. Jörg Ratgeb s-a văzut astfel pus în faţa unei sarcini pe măsura marilor muralişti ai Renaşterii italiene, dar care în Germania, unde nu exista o tradiţie a picturilor murale pe suprafeţe întinse, reprezenta o cutezanţă nemaiauzită şi totodată o încercare extremă a capacităţii compoziţionale a pictorului. În cazul galeriei era vorba de dimensiuni copleşitoare, măsurînd 110 metri în lăţime şi circa 4,5 metri în înălţime, iar în ce priveşte refectoriul, aci urma să fie pictată o suprafaţă avînd 30 metri lăţime şi 4 m înălţime.

Această comandă uriaşă, a cărei realizare se limita din temeiuri climatice doar la anotimpul cald, a fost biruită într-un termen neobişnuit de scurt: în cursul lunilor de vară ale anilor 1516 şi 1517, în timp ce lunile de iarnă ale anului 1516 au slujit pregătirii grafice (desene) a ciclului din galerie, iar cele ale anului 1517 schiţării cartoanelor necesare picturii din refectoriu. Această a doua mare comandă a fost şi ea executată şi încheiată încă în cursul anului 1517.

Ciclul din galerie înfăţişează istoria mîntuirii — începînd cu Facerea lumii şi pînă la Judecata de apoi — într-o panoramă de mărime naturală.

Temele sale sînt supuse pînă în cele mai mici amănunte tradiţiilor medievale, fiindu-i dealtfel oferite de către cei ce i-au comandat lucrarea, de conducerea ordinului, ca un reper gata întocmit. Acest program teologic precis consta din cinci prescripţii: 1. Primplanul e dominat de scene din Noul Testament cu figuri mari; 2. în planul median şi în fundal se află cîte două scene „paralele" din Vechiul Testament; 3. în partea superioară a tabloului tronează prorocii, ale căror profeţii se împlinesc în Noul Testament; 4. inscripţii precise fac trimiteri la textele de biblie ilustrate şi redau vorbele prorocilor în citate (ceea ce uşurează foarte mult determinarea iconografică a motivelor); 5. succesiunea picturilor acestui ciclu e indicată de tradiţionalul ciclu de tablouri din „Biblia pauperum" (Biblia săracilor — n.tr.).

Programul tematic constă aşadar în aceea că scenele din Vechiul Testament trebuiau legate totdeauna de scene corespunzătoare ca sens din Noul Testament. În cadrul acestui paralelism, Vechiul Testament oferea făgăduinţele prorocilor, iar Noul Testament împlinirea lor.

În temeiul unor exemple alese de noi, această uriaşă operă a lui Jörg Ratgeb urmează să fie analizată din trei puncte de vedere: *temă — formă — conţinut propriu*, iar patru scene din *Copilăria lui Isus* ne ajută să explicăm universul tematic impus pictorului nostru (fig. 30—32).

Acest univers devenit cu totul străin nouă se poate explica în modul cel mai simplu printr-o comparaţie muzicală: e vorba de o frază muzicală pentru patru voci. Sus de tot, la marginea tabloului, şed prorocii ca întrupare a „Vechiului legămînt", ţinînd table cu inscripţii şi rotuli în mînă, de parcă ar fi „basul continuu" (General-bass) care determină sistemul acordic al tabloului. Registrul superior este rezervat marilor figuri din primplan — purtătorii mîntuirii din Noul Testament — iar între acestea se află două „ştime de acompaniament": pilde luate din Vechiul Testament. La baza acestei fraze polifone se află o

compoziţie bine închegată, caracterizată printr-o structură ciclică. Astfel tabloul nostru în patru părţi este construit pe ideea de *Fugă* şi *Salvare*, *Ieşire* şi *Reîntoarcere*, iar elementul comun unificator se cheamă: Ţara Egipetului.

În stînga, Sfînta Familie pleacă din ţară pentru a-şi feri copilul de prigoana lui Irod. Deasupra ei un drumeţ mărunt se grăbeşte să ajungă în pădure: Iacov, care fuge printre străini din faţa iscoditorilor lui Isav (Esau). Un registru mai sus o cetate este asediată de soldaţi. Sînt poteraşii lui Saul care urmează să-l ucidă pe David. Dar Mihal, soţia sa, îl ajută pe acesta să fugă, coborîndu-l cu o funie pe fereastră.

O scurtă privire asupra xilogravurii corespunzătoare din „Biblia pauperum" ne arată că tema centrală, *Fuga în Egipt*, este încadrată în stînga şi în dreapta de aceleaşi pilde din Vechiul Testament (fig. 33—36).

A doua scenă prezintă în primplan şi în planul mediu *Uciderea pruncilor la Betleem*. Deasupra se află regele Saul în armură de cavaler, punînd să fie ucişi 85 de preoţi. Sus de tot, redată ca o figură minusculă, apare Atalia, ucigătoarea de prunci. În al treilea compartiment al tabloului, Sfînta Familie trece prin faţa unui idol care se prăbuşeşte jalnic în faţa forţei carismatice a Pruncului Isus. Înaintea lor un preot al Baalului cu semnul solar al zeului său pe piept şi cu o bonetă frigiană pe cap. El îşi înalţă braţele cu desperare, în timp ce un bărbat cu şapca ascuţită a leviţilor ridică ciocanul împotriva lui Dagon, idolul său. În depărtare apare Moise sfărîmînd „viţelul de aur".

Iarăşi e suficientă o privire asupra unui triptic grafic din „Biblia pauperum" pentru a ne convinge că aici se află prefigurat tot conţinutul tablourilor pictorului, inclusiv textele prorocilor care explică xilogravurile.

Ultimul compartiment ne arată întoarcerea celor izgoniţi. Un înger îl trezeşte pe Iosif — plasat în registrul inferior al imaginii — conducînd-o acasă pe mama împreună cu pruncul ei. Deasupra se

află Iacov mînîndu-şi turmele spre casă, iar în ultimul plan apare regele David, mic de tot, salutîndu-şi vechea patrie în genunchi.

Chiar dacă toţi protagoniştii acestei picturi murale pot fi identificaţi cu ajutorul acelor Biblii ale săracilor, contribuţia personală a pictorului nostru rămîne totuşi demnă de admirat! Căci ce belşug de mişcare dramatică şi vioiciune a reuşit să scoată din schematismul rigid al modelelor sale! Ceea ce acolo se află juxtapus, amintind de nişte şabloane, el a reorganizat sinoptic, ştiind să realizeze cu o uimitoare forţă imaginativă spaţiile compoziţionale şi scenice necesare sutelor de scene!

Astfel, de pildă, deslușim în avanscena compoziţiei analizate un efect iluzionist amintind de acoperişul de scînduri ieşind parcă din tabloul cu *Închinarea magilor*. Chiar la înălţimea ochilor privitorului semifigura supradimensionată a lui Iosif, obosit de călătorie, pare să iasă din cadru cu cotul, cu mîna dreaptă, precum şi cu tăişul securii. Spre deosebire de tabloul cu cei trei magi, Ratgeb dobîndeşte însă prin mijloacele distincte folosite aici — şarpanta de scînduri fiind o recuzită rigidă, iar strigătul îngerului o întîmplare de-a dreptul intimă — o modalitate de orientare a privirii mult mai captivantă şi mai încărcată de semnificaţii.

Şi astfel ajungem la specificul formal al acestor picturi murale, fără precedent în arta germană. Într-o continuă mişcare ondulatorie, Ratgeb a figurat pe pereţi pavilioane şi galerii, arce semicirculare, arcade şi ruine, articulîndu-le cu ajutorul unor coloane şi pilaştri pictaţi. E o arhitectură bizară, încîlcită, utilizată însă magistral pentru a conferi avînt dramatic întregii scene. Această compartimentare a peretelui prin construcţii fantastice îi desface suprafaţa într-un sistem de scene stereoscopice, suprapuse pe mai multe etaje: o manieră cu totul frapantă de a stăpîni o suprafaţă uriaşă, şi cu atît mai neobişnuită pe planul istoriei stilurilor cu cît pare să prefigureze agitatele construcţii spaţiale ale barocului. Se pune întrebarea de unde a primit Ratgeb impulsul

pentru adoptarea acestui sistem formal? Răspunsul, concludent nu numai pe planul istoriei artei, sună astfel: de la tapiserie.

Această descoperire i-o datorăm lui Guido Schönberger care a consemnat-o în anuarul Städel din 1926: pe vechile tapiserii neerlandeze observăm aceleaşi construcţii cu turnuri şi cupole, aceleaşi scări, porţi, balustrade şi balcoane pe care le-a înfăţişat şi pictorul nostru; aceeaşi concordanţă dintre imagine şi inscripţie; aceeaşi desfăşurare şi împletire a suitei scenelor (fig. 37). Căci tocmai această succesiune neîntreruptă, această continuă toarcere a firului din arta tapiseriei reprezintă legătura dintre ciclul de tablouri al lui Ratgeb şi meşteşugul ţesutului. E neîndoielnic că tablourile sale din galerie cu podoaba lor de culori luminoase, naturale, dădeau iniţial impresia unor tapiserii. Iar ceea ce ne-a uimit ca o temerară prefigurare a barocului se arată a fi aşadar o reîntoarcere a pictorului la tradiţiile medievale. Căci „reţeta" atelierelor de tapiserie burgunde este cu un întreg secol mai veche decît aplicarea ei la picturile murale de către Ratgeb.

Cu totul nou şi deosebit este însă caracterul pictural-coloristic al frescelor din galeria de la Frankfurt, sugerată întrucîtva de restaurarea din 1938. Pe cît de puţin îngăduiau porţiunile restaurate în prima etapă formularea unor concluzii definitive, pe atît de convingător revelau ele însemnătatea cu totul ieşită din comun a acestei opere prin care ne era restituit un adevărat „Camposanto" german.

Încă de pe-acum putem constata, însă, în ce măsură a fost denaturat spiritul operei acestui artist autentic în copiile lui Donner, şi considerăm absolut necesar să ne eliberăm cu totul de maniera în care Donner von Richter ni l-a prezentat pe Ratgeb. Să începem cu elementele cele mai concrete:

1. Diminuarea gamei expresive: Donner von Richter transpune opera pe un plan estompat-nazarean şi plat-academic, de parcă frescele ar fi fost create de un pictor insipid, lipsit de vigoare

ca Eduard von Steinle sau Philipp Veit. Abia acum deslușim personajele, chipurile lor, expresiile în adevărata lor sălbăticie, emoție, exaltare.

2. Pe măsură ce Donner von Richter atenuase și conventionalizase figurile, conferindu-le o expresie mai ștearsă și mai plată, elementul arhitectural și ornamental-decorativ trece pe primul plan. Felul în care diferitele scene sînt încadrate, introduse într-o ordine rigidă, totul părînd întocmit curățel și pedant, cu arhitecturi bizare, dar în fond plictisitoare și schematice, apoi inscripțiile, steagurile, rotulii prorocilor: totul impresionează doar prin conținut, ca un inventar fără să ofere vreo idee despre spiritul în care Jörg Ratgeb și-a dinamizat picturile, dăruindu-le o viață autentică.
3. Funcția pur picturală a acestor forme. Ținuta picturală a arhitecturii: prin restaurarea făcută pînă în 1938 devine evident că nu se poate avansa pe linia convențională a aprecierii și încadrării lucrării:

a) Arta tapiseriei. Desigur, această teorie e destul de atrăgătoare și mărturisesc că maniera structurării scenice prezentată de covoarele burgunde ar fi putut să constituie un impuls pentru Ratgeb. Dar ceea ce pictorul a realizat efectiv la Frankfurt depășește cu mult, prin rezultate, forța de propulsie oferită de asemenea „impulsuri". Avîntul lui l-a aruncat pînă pe „malul celălalt". Căci nimic nu mai sugerează aici provizoratul, acea „gospodărire primitivă" a spațiului. Coaja de ou amintind de o mai veche etapă de dezvoltare a artei a fost de mult îndepărtată, iar în locul ei a apărut o pasăre de un fel cu totul nou, pe care o vom descrie mai încolo, în măsura în care datele de pînă acum ne-o îngăduie.

b) Pe cît de puțin ne apropie această întoarcere la arta covoarelor vechi burgunde sau a tapiseriilor mai noi, flamande, de explicarea fenomenului stilistic, pe atît de puțin vom

avansa încadrîndu-l pe Ratgeb — *avant la lettre* — printre așa-numiții manieriști, care pornesc de la arhitectura renascentistă și o „umflă" prin exagerări stranii. Esențială rămîne atitudinea constructivă fundamentală. Se încearcă a se face mai interesant caracterul stereometric prin aceea că se recurge la unghiuri, suprapuneri, îmbinări ș.a.m.d. mereu mai cutezătoare. Dogma academică a spațiului domnește, totuși, necontestată. Stereometria, caracterul cubist, îndrăzneț sub aspect balistic și echilibristic al formelor structive se află în asemenea măsură în centrul atenției încît intenția unui Mabuse (Jan Gossaert, numit Mabuse, 1478—1533, pictor la Amsterdam — n.tr.) și a colegilor săi devine sesizabilă chiar și în reproduceri alb-negru. Aceștia pleacă de la desenul arhitectonic.

Ce ne oferă însă Ratgeb?

Euforia culorii constituie elementul său principal. De asemenea diminuarea, ba chiar infirmarea totală a tot ce e static, constructivist. „Spațiul" apare ca purtător al culorii și suport al vizualului. Așadar: problema nu e dacă traiectoria arhitecturilor lui Ratgeb a parcurs formele structive gotice „casetate" din tapiserii spre a ajunge la formele renascentiste. Și nici măsura în care el a „înțeles" sau a „ne-înțeles" renașterea sub aspect tectonic. Pentru el covorul și arhitectura renascentistă sînt neconcludente ca valori în sine, întrucît el trece nemijlocit de la tectonic la pictural. În acest context trebuie analizat caracterul culorilor sale și dinamica lor!

Nu e vorba de un eronat calcul „coloristic" al armonizării culorilor și al alăturării lor în culori complementare sau altele asemenea. Ratgeb trage concluziile care se impun în pictura lui Grünewald.

O analiză exactă va demonstra că tocmai aceste culori conferă tablourilor prin dramatismul lor de *cald* și *rece*, de *deschis* și *închis* acel caracter ciudat de răscolitor, nemăsurat de intens și clocotitor,

prin care acţiunea ca atare, modelul dramatic, dobîndesc un efect de o rară tensiune.

Arhitecturile nu slujesc doar drept cadru; ele nu ni se impun — după cum încearcă să afirme Donner von Richter — drept elemente compoziţionale, ci mai ales ca suport al culorii. Formele arhitectonice sînt bogat nuanţate prin colorit: coloane roşu de garanţă, altele marmorate, cu capiteluri înalte, albastre, sau bolte în leagăn albăstrui-lapislazuli, covoare roşii, filactere şi rotuli intens colorate atîrnă deasupra lor, încît acolo sus predomină o euforică desfăşurare cromatică, desconsiderînd orice sens compoţional şi scop funcţional. Această furie picturală conferă totodată — îndeosebi profetilor, prin ei înşişi cît se poate de pătimaşi — acea forţă dramatică şi dinamică, în faţa căreia dispare orice amintire a formulelor din *Biblia pauperum.*

Una din impresiile cele mai covîrşitoare o creează barocul bombastic al lui Caiafa în veşmîntul său preoţesc galben de şofran, cu tichie albă, cu franjuri albe sau aurii, stînd lîngă acel *Ecce homo* nud.

În ce priveşte tablele scrise, rotuli şi steagurile profeţilor, în cazul lor dinamismul furtunos şi coloritul euforic mătură limitele oricărui decorativism rigid. Percepi nu atît că tablele sînt „agăţate" ci strălucirea lor coloristică, nu caracterul grafic, ci învolburarea colorată a rotulilor. Acolo sus se agită steaguri fluturînd, fanioane fîlfîind, mase de culoare, umflate, răvăşite, însufleţite.

Se constată o ciudată contradicţie între respiraţia largă a mişcării figurilor în mărime naturală din primplan şi maniera de-a dreptul miniaturală a scenelor secundare, adeseori bogate în figuri, care — deşi din locul privitorului abia se pot desluşi — sînt totuşi pensulate cu o migală potrivită unui panou împărţit în scene de proporţii reduse.

Se observă o mare bogăţie de contraste; în pofida folosirii culorilor preferate ale lui Ratgeb: galben de şofran, albastru-regal, violet-vinuriu, roşu de garanţă. Această gamă puternică nu pare însă niciodată violent pestriţă, datorită modelării

foarte energice a culorilor. Ratgeb a dispus culorile cele mai luminoase spre partea superioară, acolo unde în mod firesc începe întunericul: toţi profeţii poartă mantii albe, astfel că suprafaţa peretelui e luminată de culori deschise pînă în zona de umbră a tavanului! Astfel chiar şi cea mai încîlcită configuraţie a grupurilor este articulată prin coloritul local puternic.

Sau contradicţia de-a dreptul iraţională între greu şi uşor în cazul arhitecturilor! (Exemplu: coloana martiriului lui Isus şi platforma grea aflată deasupra, care trece apoi spre dreapta într-o galerie susţinută pe stîlpi foarte uşori!)

Sînt mai degrabă nişte corturi decît arhitecturi. Construcţiile nu urmăresc un sens static stabil şi nici unul ornamental decorativ, ci unul coloristic; sînt eşafodaje colorate, parcă vrăjite de Ratgeb pe perete. Foarte importantă este în acest context alternanţa cromatică a coloanelor subţiri (dispuse la distanţe relativ regulate) cu care îşi ritmează de fiecare dată primplanul.

Spaţiul, intens agitat, este configurat totdeauna prin figuri şi niciodată prin arhitectură. Sus, barocul Caiafa se află alături de Ecce-homo, iar jos, în dreapta, în primplanul scenei, apare capul splendid pictat al unui ţap negru (ţapul ispăşitor?)

Foarte ciudat: coloana din primplan dintre *Încoronarea cu cununa de spini* şi *Biciuirea* nu se continuă niciunde. Micul templu rotund, zvelt şi aurit, cu acoperiş albastru, aflat deasupra, în stînga, n-are nici o legătură cu această coloană. Nici cu construcţiile din dreapta. Oricît am căuta să raportăm această tratare degajată a spaţiului la arta tapiseriei, la Ratgeb ea mai are totuşi — dincolo de scopul imediat: de a izola scenele — şi un scop pur coloristic: elementele sînt simţite şi inventate pur pictural. Atît despre tema şi factura picturilor murale.

Întrebarea noastră cu privire la contribuţia personală o raportez la două concepte principale: *tradiţia* şi *evoluţia,* întrucît acest punct de vedere poate demonstra cel mai uşor caracterul deschiză-

tor de drumuri al lui Ratgeb. Şi vom ajunge cu acest prilej la rezultatul surprinzător că Jörg Ratgeb a respectat în general programul teologic pe care i l-au prescris reprezentanţii ordinului, dar că în numeroase detalii a spart tradiţia clericală cu o temeritate care ne îngăduie să spunem că a înălţat steagul răzvrătirii în chiar mijlocul Mănăstirii carmeliţilor!

Iată însă că se pune următoarea problemă: care sînt temeiurile care îl aruncă pe Ratgeb în acest vîrtej, care sînt emoţiile, ideile noi care îl frămîntă, ce anume îl face pe artist să creadă că lumea se îndreaptă spre apocalipsă, că furia Judecăţii de apoi e aproape?

Aşa cum odată cu Michelangelo şi patosul copernican al figurilor sale în *contrapposto* a pătruns în artă şi o nouă imagine a universului, prefigurată instinctiv, tot astfel patosul anabaptist al unei epoci care se pregăteşte de lupta finală, al unei epoci răzvrătite, în care nu mai aflăm calmul autoîndestulat al mănăstirilor, pluteşte ameninţător deasupra ciclului din Frankfurt. Contradicţie extremă între loc şi imagine! Povestirea violentă a unei epoci noi, a unui viitor sîngeros.

Privim astfel chipul de Ianus al veacului Reformei, în care elementele revoluţionare şi cele reacţionare se întrepătrund atît de paradoxal încît — ca şi în cazul lui Ratgeb — scînteia înnoirii sare tocmai din locul impactului dintre reacţiunea medievală şi cutezanţa revoluţionară.

Ceea ce e valabil nu numai pentru domeniul artei, ci în aceeaşi măsură şi pentru viaţa politică şi religioasă. Căci — îl citez pe Friedrich Engels: „întocmai cum burghezia cere astăzi *un gouvernement à bon marché*, o guvernare necostisitoare, tîrgoveţii din Evul Mediu cereau în primul rînd *une eglise à bon marché*, o biserică necostisitoare. Reacţionară în ceea ce priveşte forma, ca orice erezie, care nu poate vedea în dezvoltarea bisericii şi a dogmelor decît o denaturare, erezia bürgerilor cerea restabilirea organizării simple a bisericii ca în timpul creştinismului primitiv şi desfiinţarea stării exclusive a preoţilor ... Un caracter

cu totul deosebit a avut erezia care exprima direct nevoile ţărănimii şi ale plebeilor şi care întovărăşea aproape întotdeauna o răscoală. Ea împărtăşea, ce-i drept, toate revendicările ereziei bürgerilor, în ceea ce-i privea pe popi, papalitatea şi restabilirea organizării bisericii ca în timpul creştinismului primitiv, dar în acelaşi timp mergea mult mai departe: ea cerea restabilirea raporturilor de egalitate existente între membrii comunităţii religioase din timpul creştinismului primitiv şi recunoaşterea acestei egalităţi ca normă şi în viaţa laică a cetăţenilor. Ea a preconizat ca «egalitatea fiilor Domnului» să fie extinsă încît să se ajungă la o egalitate cetăţenească şi, în parte, chiar la o egalitate de avere. A pune pe picior de egalitate nobilimea cu ţăranii, patricienii şi tîrgoveţii privilegiaţi cu plebeii, a desfiinţa servituţile, dijmele, impozitele, privilegiile sau cel puţin cele mai flagrante deosebiri de avere, acestea erau revendicările preconizate drept consecinţe care decurg în mod necesar din docrina creştină primitivă."[13]

Această faţă dublă a tendinţelor îndreptate în acelaşi timp asupra trecutului şi asupra viitorului o întîlnim şi la anabaptişti: idealul lor de desăvîrşire creştinească, ca şi învăţătura lor despre „lumina interioară" fac parte din moştenirea Evului Mediu, reevaluată însă într-o libertate subiectivă, modernă a spiritului şi conştiinţei, într-o religie personală care — independent de teologie şi dogmă — îşi verifică pioşenia printr-o moralitate puritană.

Astfel tabloul *Facerea lumii* (fig. 40) de Ratgeb, păstrat doar într-o veche copie în acuarelă a lui Johann Balthasar Bauer, ne oferă o mostră de învecinare a unor elemente întru totul arhaice şi totodată surprinzător de moderne.

Tradiţia medievală constă în aceea că uriaşul proces cosmic desfăşurat în cele şapte zile ale Genezei se desfăşoară în stilul panoramic al goticului tîrziu ca o istorie continuă, în imagini, deci ca o succesiune în timp, întocmită ca o primitivă juxtapunere în acelaşi spaţiu:

În stînga se desface cerul negru-violaceu-închis, în care Dumnezeu-tatăl într-o mantie albastru-azur tronează în centru pe un curcubeu, într-o aureolă mare, intens roşie, plutind într-o zonă galbenă, de culoarea mierei. În dreapta şi în stînga îl înconjoară cîte patru rînduri de îngeri roşii şi albaştri. Sub aureolă se află o zonă cenuşie (grafit) care se pierde deasupra unei deschideri galben de sulf tăiată în norii cenuşii şi albi spre margini. Cerul galben de sulf formează fundalul pentru lupta îngerilor lui Mihai înveşmîntaţi în albastru. Adversarii lor, prăvălindu-se într-un roi dens spre mare, sînt negri. Sub tronul lui Dumnezeu se află o bordură roşie pe deasupra albastrului intens al mării în care înoată două balene de culoare plumburie. Spre dreapta, noaptea se desparte net de mare şi cer într-o zi de un albastru luminos. Contrastul simbolizează despărţirea luminii de întuneric.

Din mare apare mai întîi o coastă golaşă cu plajă verzui-cenuşie şi fără vegetaţie: despărţirea uscatului de apă. Apoi malul se înverzeşte cu tufişuri şi copaci, iar din oceanul albastru se înalţă mulţime de vieţuitoare, stîrnind o adevărată „furnicăraie" pe plajă: elefant, cămilă, un cerb brun, vite, lei galbeni, un urs cenuşiu, cîini albi, miel, pelican, găini, un cocoş pestriţ etc. În stînga, în primplan, facerii faunei şi florei îi urmează *Insufleţirea lui Adam*, concepută pur spiritual. Nu se vede nimic din „bulgărele de pămînt", nimic din „mîna creatoare" modelîndu-l! Dumnezeu îi insuflă viaţă. În jurul lui Adam se adună: elefantul, cămila, maimuţa, iepurele, cerbul, vite, lei, ursul şi cîţiva patrupezi nedefiniţi. Vegetaţia înfloreşte abia dincolo de coasta stîncoasă. În timpul *Facerii Evei*, care se înalţă din şoldul lui, Adam se odihneşte pe nişte flori ciudate, oviforme. Culcuşul lui este păzit de păsări printre care recunoaştem struţul, cazuarul şi bufniţa. Sînt adunate ca nişte paznici în jurul lui şi privesc atente în toate părţile. O pasăre piguleşte dintr-o floare. Surprinzătoare e forma strict geometrică a falezei coborînd vertical spre mare, locul naşterii Evei. Deasupra se află *Logodna primei perechi de oameni* împreună cu pomul cunoştinţei şi cu şarpele, care începe să-şi joace rolul: se încolăceşte pe pămînt între Adam şi Eva, prinzînd cu coada piciorul stîng al Evei şi înălţîndu-şi capul spre Adam, căruia Eva îi oferă mîna stîngă.

Dumnezeu-tatăl este redat mereu ca o stea uriaşă şi galbenă în douăsprezece colţuri. Cifra douăsprezece nu e totdeauna respectată, reprezintă însă cifra ideală către care se tinde, după cum ne-o dovedeşte şi steaua care se află pe cer între *Furtul mărului* şi perechea primilor oameni ascunsă într-un tufiş. Promontoriul abrupt al scenelor cu Adam este adumbrit de coroanele unor copaci plini de sevă. În dreapta, în depărtare, se văd munţi albaştri peste marea nesfîrşită cu coastă brun-cenuşie. La *Izgonirea din rai* vedem în primplan animalele domestice privind în direcţia celor izgoniţi. Arhanghelul poartă cuirasă galbenă cu o cruce pe piept, veşmintele albastru-deschis, iar pe umeri, braţe şi coapse armură roşie. În dreapta heruvimului se află sabia de foc. Adam şi Eva poartă îmbrăcăminte de piele brună.

S-ar putea să aibă un anume rost faptul că păunul — *superbia: eritis sicut deus* (vei fi precum Dumnezeu, păcatul originar luciferic — n.tr.)! — îşi desfăşoară coada între arhanghel şi Adam. Profetul Zaharia se află în faţă, în dreapta, într-o mantie brună, căciulă de aceeaşi culoare şi mîneci albastre ale hainelor de dedesubt.

Oricît s-ar afirma talentul de povestitor al pictorului prin nenumăratele sale invenţii, el se menţine totuşi într-un cadru tradiţional, pe care-l sparge însă cu atît mai îndrăzneţ prin concepţia sa despre Făcătorul lumii. Căci Jörg Ratgeb păşeşte pe căi proprii:

În timp ce întreaga artă a veacurilor al cincisprezecelea şi al şaisprezecelea — Rafael, Albrecht Dürer sau Michelangelo — înfăţişează divinitatea totdeauna cu chip omenesc, ca pe un patriarh venerabil, Ratgeb se îndepărtează de tipul tradiţional şi-l prezintă pe Dumnezeu-tatăl drept o plăsmuire pur spirituală: ca foc solar, în care se

mai deslușește o urmă de chip omenesc, dar a dispărut orice element palpabil. E o concepție foarte ciudată, care — în contradicție cu realismul naiv al contemporanilor săi — ne îngăduie să deslușim un spiritualism de factură cu totul deosebită.

Ceea ce Ratgeb a îndrăznit să înfățișeze este ideea centrală a apostolului Ioan, care l-a definit pe Dumnezeu drept „lumină și viață". Atît Evanghelia după Ioan cît și Epistola lui Ioan propovăduiesc chiar din primele fraze: „În cuvînt era viața, iar viața era lumina oamenilor" și „Aceasta e vestirea pe care am aflat-o de la el și vă vestim vouă că Dumnezeu e lumină și că în el nu se află întuneric".

Spiritualismul acestei concepții ioanite despre divinitate este cu totul izolat în arta bisericească oficială, în schimb îl întîlnim uneori la teozofii veacului Reformei. Astfel, de pildă, la un contemporan mai vîrstnic al lui Ratgeb: la Paulus Lautensack, vizionarul de la Nürnberg, care — ca și Ratgeb — a fost el însuși pictor. Pentru el, esența lui Dumnezeu se înfățișează într-un cerc de flăcări care — în mijlocul unei coroane de stele, flancată de luna crescîndă și descrescîndă — își iradiază focul creator în Univers.

Ce speculații se ascund înapoia unui asemenea simbol ne poate demonstra un desen al lui Lautensack, în care aflăm învesmîntată aceeași idee sub înfățișarea crucii: la cele patru capete și în cîmpul mijlociu al crucii se văd crescînd și descrescînd lunile, sorii și stelele, în timp ce la întretăierea celor două brațe ale crucii strălucește forța dumnezeiască centrală: simboluri pentru lumea supusă veșnicelor schimbări și pentru veșnica coeziune a întregii creațiuni. Pe cruce sînt înscrise și litere. Citite dinspre cele patru colțuri, ele redau două noțiuni: „Dumnezeu" (*Gott*) și „Cuvînt" (*Wort*). Desenul lui Lautensack este așadar un simbol în sensul cuvintelor cu care începe Evanghelia după Ioan: „La început era Cuvîntul și Cuvîntul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvîntul"

Lautensack a stîrnit multă vîlvă la Nürnberg prin interpretarea dată „Apocalipsei sfîntului Ioan". Ideile sale teozofice, transmise pînă la Jakob Böhme, s-au răspîndit repede — aidoma unor înțelepciuni sectante — în cercurile inițiate, întrucît pe vremea aceea umblau prin țară nenumărați apostoli și predicatori obscuri, existînd astfel felurite canale prin care Jörg Ratgeb să intre în contact cu această concepție despre divinitate.

O a doua particularitate îi conferă „Genezei" lui Ratgeb un caracter extrabisericesc: Adam, care prin fruntea înaltă, nasul aristocratic, barba împărțită în două și pletele lungi ne apare ca un frate geamăn al lui Cristos. Concordanța tipurilor devine pe deplin sesizabilă, dacă punem față-n față o imagine a lui Cristos, creată de Jörg Ratgeb cam în aceeași perioadă, cu acest Adam.

E învățătura despre cel de-al „doilea" sau „ultimul Adam", care ni se revelează cu acest prilej: ideea cuprinsă în Epistola către Romani și cea către Corintieni, conform căreia de la primul Adam ni s-ar trage păcatul și moartea, în timp ce celui de-al doilea Adam, mîntuitorului, i-am datora învierea și viața veșnică.

Nici un alt pictor nu și-a însușit atît de consecvent această învățătură ca Ratgeb, care i-a transformat pe primul și pe al doilea Adam în tipuri de-a dreptul identice. Iată o idee plastică ciudat de îndrăzneață care leagă vremea originară a paradisului pierdut de cea finală a paradisului redobîndit!

Aici asemănarea după chip a omului cu Dumnezeu este tratată cu o consecvență pe care o mai întîlnim, e adevărat, în plastica catedralelor din veacul al treisprezecelea, dar care dispăruse cu totul din arta bisericească a veacului al cincisprezecelea și șaisprezecelea, fiind considerată o temă neavenită.

Temeiul era suficient de limpede: o prezentare prea susținută a acestei „asemănări după chip" putea să sprijine prea nemijlocit avîntul anumitor erezii, pe care o nemăsurată autopreamărire îi

făcea să se trîmbițeze drept „frați ai lui Cristos".

pentru a nu mai aminti de consecinţele social-politice ale comunismului religios, care deducea axioma egalităţii sociale a „copiilor lui Adam" tocmai din asemănarea după chip cu Dumnezeu, declarînd astfel război privilegiilor nobilimii, anumitor prerogative ale autorităţilor, precum şi proprietăţii şi iobăgiei.

Cu această privire asupra sfîrşitului veacurilor: asupra „ultimelor treburi" care urmează să se întîmple înainte şi după ziua de apoi ajungem şi la ideile fundamentale ale pictorului nostru: la acele nădejdi apocaliptice, pe care le nutrea împreună cu Thomas Müntzer şi anabaptiştii. Astfel el le-a opus fraţilor gemeni Adam-Cristos o a doua pereche de făpturi aidoma: Cristos şi Anticristul.

După uriaşa confruntare dintre papalitate şi imperiu, spectrul anticristului (care — după cum se credea — urma să instituie domnia răului nelegiuit în lume, scurt timp înainte de sfîrşitul acesteia) a întunecat tot mai mult viziunea Evului mediu, nume ca Joachim de Fiore, Gerhoh von Reichersberg, John Wiclef şi Jan Hus reprezentînd etape marcante ale acestei ameninţări progresive. Căci în veacul Reformei, evanghelicii considerau drept neîndoielnic că spiritul răului a şi început să guverneze lumea. Pentru Martin Luther tronul său se află în Vaticanul de la Roma, în timp ce catolicii îi mutau reşedinţa la Wittenberg.

Cum îşi închipuia însă Jörg Ratgeb această personificare a „răului"?

În tabloul său *Ispitirea lui Isus*, păstrat din păcate doar într-un desen al lui Donner von Richter, Ratgeb se desprinde cu totul de tradiţia iconografică. Nu îl mai opune pe tradiţionalul Satana lui Isus, ci îl apropie pe ispititor cît mai mult de aspectul lui Isus: aici nu se mai confruntă Cristos cu diavolul, ci Cristos şi Anticristul. Pe Anticrist îl reprezintă ca saltimbanc sau „profesionist" al jocurilor de noroc. Cu dreapta ţine — ca pe un rozariu nelegiuit — un şnur de care sînt prinse trei zaruri şi pulurile unui joc de table, iar sub

braţ tabla de şah. De şold îi atîrnă un sac cu bani, iar în spate traista de saltimbanc. Cristos stă în faţa lui cu mîinile goale, în ipostaza celui de bună voie sărac şi fără avere, care disprețuieşte bunurile terestre înşelătoare.

Din „Narrenschiff" (Corabia nebunilor, 1494) a lui Sebastian Brant putem afla ce înseamnă această îmbrăcăminte de saltimbanc. Sub titlurile „Despre fals şi nenorocire" şi „Cristos al sfîrşitului" figurează în capitolele 102 şi 103 Anticristul şi precursorii acestuia înfăţişaţi ca saltimbanci, tîlhari şi practicanţi ai jocurilor de noroc: negustorul de vinuri şi cel de stofe, neguţătorul de peşte, geambaşul, într-un cuvînt toată marea negustorime a capitalismului timpuriu. Sînt aventurierii întru obţinerea fără scrupule a banilor, care nu doresc altceva decît să se îmbogăţească ei înşişi prin minciună şi înşelăciune şi nu slujesc altui dumnezeu decît lui Mammon. Ca şi Sebastian Brant, Jörg Ratgeb căuta să surprindă şi el în figura simbolică a saltimbancului întunecatul spirit apărut pe atunci din bănci şi din birourile marilor neguţători şi care — precum se bănuia — era strîns legat de capital şi de funcţia sa demoralizatoare.

Pentru Ratgeb, Anticristul nu reprezintă aşadar nimic altceva decît mammonismul care evolua în acea vreme a constituirii marilor capitaluri sub forma celor mai extreme excrescenţe. Şi tot astfel ne apare ca o consecinţă logică şi faptul că pe Iuda din *Cina cea de taină* de la Herrenberg l-a caracterizat tot ca pe un asemenea aventurier şi jucător de noroc. Pentru Ratgeb, viitorul fruntaş al războiului ţărănesc, este însă deosebit de semnificativ faptul că această tendinţă antimammonistă a anabaptiştilor doritori de a restabili proprietatea comună a primilor creştini se manifestă la el cu aceeaşi insistenţă ca în coralurile contemporane ale fraţilor săi întru credinţă:

Prăbuşit curînd o să-l vedeţi
pe Mammon, idolul vostru,
Făcîndu-vă, nelegiuiţilor,
De rîs şi de ocară!
A lui Cristos învăţătură

i-a luat puterea, ştiţi,
Convertiţi-vă deci fără zăbavă,
Ca împreună cu el să nu fiţi goniţi!

Picturile murale din refectoriu

Ciclul lui Ilie ne introduce în universul apocaliptic al lui Jörg Ratgeb chiar şi mai profund decît reprezentarea celui de-al doilea Adam şi a Anticristului.

Carmelul, înălţat ca un bastion vizibil pînă departe deasupra oraşului Acca, este un străvechi munte sfînt al profocilor. Şi nu numai Cartea Regilor îl atestă ca atare pentru că prorocul Ilie a purtat acolo luptele sale întru Dumnezeu. Acest munte împădurit şi bogat în peşteri este considerat chiar şi în literatura laică drept lăcaş al oracolelor şi iniţierii. Tacit vorbeşte despre un cult divin pe muntele Carmel, care s-ar fi desfăşurat fără icoane şi fără temple, ca o simplă slujbă de altar (Hist. II, 78). Din scrierile lui Suetoniu aflăm că Vespasian ar fi interogat un oracol de pe muntele Carmel în timpul unei răzvrătiri iudaice, iar după Iamblihus chiar şi Pitagora ar fi vizitat Carmelul, venind din Egipt, pentru a se dedica meditaţiei într-un templu.

Incertitudinea care învăluie muntele a fost folosită de ordinul carmeliţilor pentru a ţese unele legende fantastice. Ilie a ajuns să fie considerat un erou al ordinului carmelit şi ctitorul primei lor mănăstiri; în felul acesta arborele genealogic al ordinului carmeliţilor se întinde de-a lungul unei perioade de două mii de ani, spulberînd orice concurenţă din partea ordinelor constituite mai tîrziu. Ilie nu le-a impus însă monarhilor locuind în peşterile muntelui Carmel doar cele trei legăminte privitoare la sărăcie, castitate şi obedienţă, ci a instituit totodată pe acest munte şi cel mai uimitor cult al Mariei. Acolo, pe vîrful muntelui Carmel, el ar fi văzut un nor de ploaie, mare „cît

palma unui om", înălţîndu-se din mare, nor prin care i s-a relevat ochilor săi „misterul concepţiei neprihănite al naşterii, fecioriei şi maternităţii fără de păcat", împreună cu toate celelalte taine marianice.

Toate sectele lui Izrael (rehabiţii, terapeuţii, esenienii), trăind ascetic, sînt încorporate acestei perspective marianice şi uzurpate de ordinul carmeliţilor drept precursori. Astfel s-a constituit fabuloasa galerie de strămoşi care duce de la Isaia, Ieremia şi Ezechiil la Ioan Botezătorul şi evanghelistul Marcu, înregistrîndu-i chiar şi pe Pitagora şi pe druizi drept carmeliţi verosimili.

Din hăţişul unor asemenea fabulaţii hazardate ordinul ni se înfăţişează concret pe plan istoric abia începînd din veacul al doisprezecelea, cînd o ceată de eremiţi sub Berthold din Calabria s-a adunat pe muntele profeţilor, declarîndu-se „Apărătorii originari ai muntelui Carmel" şi afirmîndu-se printr-o rezistenţă plină de sacrificii împotriva sarazinilor.

Acest avanpost de pe muntele Carmel s-a putut menţine vreme de o sută de ani. După aceea sacrificiile şi pierderile au devenit prea mari. În anul 1248 Ludovic cel Sfînt al Franţei i-a readus pe carmeliţi în Occident.

Cei reveniţi în Europa au extins ordinul — pornind din Marsilia — printr-un mare număr de filiale răspîndite în Franţa, Anglia şi mai ales în sudul Germaniei, acestea devenind curînd mănăstiri impunătoare. Astfel s-au petrecut lucrurile şi cu sediul ordinului durat în veacul al treisprezecelea la Frankfurt, care s-a putut bucura de substanţiale donaţii din partea patriciatului, a breslelor şi a confreriilor de credincioşi.

A fost necesar să schiţăm în cîteva cuvinte legenda întemeierii ordinului, pentru că pictorul nostru introduce în compoziţiile închinate muntelui Carmel ceva din exaltarea orgolioasă a carmeliţilor şi din acel *genius loci* al muntelui lor care se desfăşoară în faţa ochilor noştri cu peşterile,

prăpăstiile, izvoarele şi sihăstriile sale ca un decor

romantic şi sălbatic totodată, culminînd cu maiestuoasa rotondă a templului lui Ilie.

Doar închipuirea înflăcărată de aventurile relatate de cronicile ordinului putea să schiţeze un asemenea peisaj care prin ampla respiraţie, prin generoasa sa îndrăzneală nu prea îşi află pereche în toată pictura germană a veacului al şaisprezecelea. Prin maniera liberă, profund personală a reprezentării Carmelului ni se oferă primul „peisaj bisericesc" cu mult înainte ca această noţiune să fi fost formulată.

Deasupra ciclului se întind registre cu inscripţii scrise în litere galbene: primul de un brun-roşcat-închis, aproape negru, cel de-al doilea roşu-indian. Gama cromatică se constituie din următoarele culori: brun-teros în peisaj, la stînci şi peşteri; verdele vegetaţiei, în numeroase degradeuri; cer roşiatic sau gri-cafeniu, cu accente gălbui; arhitecturi brun-gălbui sau cenuşii ca piatra. Această triplă armonie este înviorată de-a lungul întregii frize de albul raselor şi mantiile prorocilor.

PROCESIUNEA
(FIG. 47, 49)

În stînga îi vedem pe carmeliţi, pe ţărmul de la Acca, apropiindu-se într-o procesiune solemnă sub conducerea lui Ludovic cel Sfînt, pentru a se îmbarca pe corabia de cruciat a regelui. Un căprior se apropie de procesiunea de lîngă corabie şi-şi ridică botul adulmecînd. Sub el se află un cazuar.

Cerul întregii jumătăţi din stînga prezintă un galben destul de deschis, cenuşiu, acea culoare funestă pe care cerul obişnuieşte s-o îmbrace atunci cînd ameninţă cu grindină. Restul gamei de culori este definit de brunul pămîntiu al peşterilor şi stîncilor, precum şi de brunul-roşcat-deschis al construcţiilor mănăstireşti şi al zidurilor, faţă de care albastrul-cenuşiu-deschis al acoperişurilor de şindrilă este bine armonizat. Între acestea se observă accentele caracteristice ale palmierilor verzi-cenuşii şi ale tufişurilor verzi-cafenii.

Calmul se exprimă în stînga prin apa cu totul nemişcată, renunţarea la accentele intense de roşu sporind de asemenea impresia de calm. Roşul se găseşte aici doar pe mantia lui Ludovic cel Sfînt şi pe pieptarele corăbierilor, fără să aibă ceva comun cu impresia explozivă, aţîţătoare stîrnită de portul sarazinilor. În tachelaj se zăreşte un matroz albastru. Articularea imaginii e deosebit de sugestivă datorită celor trei copaci desfrunziţi din primplan; în dreapta, se văd coroanele rotate ale unor copaci. Deasupra numeroaselor turnuri din Acca se înalţă un masiv muntos înconjurat de stoluri de păsări.

Numitorul comun atotcuprinzător îl oferă însă cerul cenuşiu-gălbui, de furtună, prevestind podgorenilor din sud-vestul Germaniei apropierea unei vijelii cu grindină.

ISTORIA CARMELIŢILOR
(FIG. 45–51)

Cîmpul central al picturii murale înfăţişează străvechile lăcaşuri de cult de pe muntele Carmel. În faţa cerului de un galben stins tulbure şi apăsător se înalţă un peisaj sumbru, de un romantism sălbatic, înfăţişînd munţii şi mănăstirea, totul încununat de construcţia în formă de turn a unui templu rotund. Culorile de fond brun şi galben sînt înviorate de trei valori de contrast: roşu de garanţă la sarazini, alb şi negru la călugări, verde şi cafeniu la copaci şi peşteri. Deasupra uşii refectoriului zărim peştera şi izvorul lui Ilie, indicate prin inscripţii latineşti. Deasupra, în dreapta, se află incinta ca de cetate a unei mănăstiri. Printre stîncile şi tufişurile din marginea din stînga fraţii ordinului îşi văd de măruntele lor treburi paşnice; pescuiesc, stau îngenuncheaţi pentru rugăciune şi meditează în chilia unei peşteri. Pe apă sînt raţe, o pisică încearcă să prindă un peşte, alături de peştera lui Ilie e un cocoş.

Această existenţă paşnică e însă spulberată de un atac al sarazinilor care năvălesc în sanctuarul

bisericii şi în mănăstire. Cei atacaţi, lipsiţi de apărare, se năpustesc care-încotro. Un călugăr încearcă să salveze o carte mare, legată în roşu, şi s-o ascundă în peştera lui Ilie. Alţii se strecoară prin tufişuri şi caută scăpare în grote. Sînt însă prăvăliţi de pe stînci, legaţi perechi, ţintuiţi pe cruce şi schingiuiţi cu cele mai cumplite metode de tortură.

Din spatele călugărului cu cartea roşie, năvăleşte un sarazin, înfigîndu-i lancia în spate. Un alt călugăr, aflat la izvorul lui Ilie, unde-şi aşază ulciorul cu apă, e atacat de un alt sarazin cu sabia. Dedesubt, alături de inscripţia aparţinînd confreriei Sf. Ana, o vulpe încearcă să surprindă o pasăre. Un călugăr e urmărit de un lăncier cu scut care-i înfige în spate lancia cu fanion de culoare deschisă. Alături de călăreţul cu lancie se desfăşoară o scenă cumplită: un călugăr încearcă să pună în siguranţă un potir de cuminecătură, nişte odăjdii roşii şi cîteva cărţi răspîndite pe jos, e însă surprins de trei sarazini dintre care unul îl doboară cu un paloş mînuit cu amîndouă mîinile. Sub portalul bisericii un sarazin păşeşte către călugărul doborît în dreapta. Alături, în stînga, un altul încearcă să doboare cu lancia imaginea Mariei din nişa aflată deasupra portalului. Iar în mijlocul acestei scene de groază: un cocoş care păşeşte ţanţoş şi calm!

Deasupra peşterii şi izvorului lui Ilie se află o a doua peşteră. În faţa acesteia, un călugăr zace lipit de pămînt, în timp ce un sarazin trage cu arcul săgeţi în spatele lui.

Sus de tot, în stînga bisericii rotunde, un sarazin izbeşte cu sabia un călugăr îngenuncheat. În faţa lor stă calm un cerb uriaş. Un călugăr apropiindu-se dinspre stînga de portalul bisericii rotunde este interceptat de un sarazin. Prin ferestrele bisericii ies flăcări. Sub intrarea principală urcă un călugăr, căruia un sarazin îi taie calea. Să luăm însă aminte la cei doi călugări care stau liniştiţi — în dreapta scării — într-o peşteră şi nici nu se sinchisesc de măcelul desfăşurat în stînga, în imediata lor vecinătate.

La etajul de sus al mănăstirii din apropierea bisericii se văd: un incendiu şi călugări rătăcind prin coridoarele arzînd. În incinta mănăstirii, sarazini furioşi lovesc cu săbiile călugării doborîţi la pămînt. Şi în faţa întregii scene — calmul desăvîrşit al celor doi păuni albi!

Alături se distinge extraordinara scenă cu călugării legaţi burduf şi biciuiţi din stînga şi din dreapta de către trei sarazini. Cîtă demnitate, stăpînire de sine şi îndîrjire în expresia cu care cei trei se împotrivesc împilării! Lîngă aceşti trei călugări, un arcaş în genunchi trage cu arcul spre dreapta jos, acolo unde se află un ochi de apă din care se înalţă braţul drept şi bustul unui carmelit.

Deasupra se află locul execuţiei. Către acest loc al martiriului duce o scară, care începe în stînga, la marginea compoziţiei, şi e formată din patru figuri de călugări. Aceştia, cuprinşi de panică, cad în genunchi şi-şi aruncă braţele în sus, urlînd după ajutor. Această grupare de „S.O.S." începe chiar lîngă biserica rotundă, unde un călugăr îngenuncheat înalţă braţele spre cer, şi se continuă în patru etape pînă-n dreapta jos. Al treilea şi al patrulea călugăr din grupul „S.O.S." sînt disproporţionat de mari, drept mărturie că această pistă abruptă şi accelerată a catastrofei are o valoare formală şi dinamică extremă. Al treilea călugăr „S.O.S." se află *deasupra*, cel de al patrulea *în interiorul mănăstirii* incendiate. Timpanul portalului s-a şi prăbuşit în urma incendiului. Acest „descrescendo" irezistibil şi neîndurat al călugărilor „S.O.S." este expresia simbolică a groazei fără scăpare, mai ales că în aceeaşi clipă în apropiere se desfăşoară o altă scenă de martiriu: trei călugări zac pe pămînt. Braţele şi picioarele lor sînt legate cu funii trase de un armăsar care îi tîrăşte pînă ce-i omoară.

Deasupra se conturează silueta sălbatică a stîncilor, abrupte şi golaşe, pe fundalul cărora se petrece masacrul călugărilor. Sub cele trei cruci un foc cu vîlvătaie roşie în care patru sarazini aruncă tomuri groase, risipite în jurul lor pe jos. Un călugăr gras este aruncat în flăcări! Întreaga scenă

este dominată de un roşu ce se detaşează plin de efect de alb-negrul portului carmeliţilor! La sarazini observăm obişnuitele culori exaltate: galben de şofran, albastru-cenuşiu şi roşu. Deosebit de sălbatic apare grupul crucificării, unde amestecul de negru-alb-roşu al veşmintelor taberelor adverse se învălmăşesc ca într-o adevărată vîlvătaie. În stînga un sarazin îl aruncă pe sfîntul Gerhardus de pe o stîncă. Trei îngeri în albastru regal se apropie plutind pentru a lua în primire sufletele celor doborîţi. Aceste scene de tortură se întindeau iniţial şi mai departe, acoperind şi zona marii spărturi, deoarece dincolo de golul rămas se continuă construcţiile mănăstireşti: casa conventului, acoperită cu şindrilă, arde cu flăcări luminoase. La ferestre se văd călugări cu chipuri desperate, iar dedesubt un şir de carmeliţi este condus spre locul martiriului. Deasupra se află, întinzîndu-se cutezător spre stînga, stînca cu mormîntul lui Elisei.

Acesta este locul important în care se îmbină limitele celor două cicluri. Aici se întîlnesc cele două sensuri ale dinamicii compoziţiei, cel de la stînga spre dreapta şi cel de la dreapta spre stînga:

→ Martiriu ←

CICLUL LUI ILIE
(FIG. 57)

Pictorul a urmat fantastica urzeală a mitului privind „istoricul" ordinului, respectînd indicaţiile primite: el a sugerat însă cu atît mai insistent duritatea plină de resentiment a profetului înverşunat, care, exasperat că avertismentele sale nu au fost ascultate, se retrage în singurătatea muntelui Horeb, unde Dumnezeu îi apare în foc, furtună şi vijelie. Bezna mocnind de convulsiile furtunii, săgeţile de foc căzînd din cer, toată clocotirea şi lumina vulcanică a nopţii conferă scenei o atmosferă de stranie ameninţare. Cerul este de un albastru-cenuşiu-înnecăcios, străbătut de jeturi late de lumină, de un galben-stins. Nori cafenii-

gălbui, ca de o pondere materială, apăsătoare, sînt străpunşi de flăcări galbene, raze roşii-gălbui şi buchete de artificii. Copaci desfrunziţi se încovoaie în faţa norilor învolburaţi.

În ordine inversă, începînd din extrema dreaptă, apare un decor întunecat cu munţi şi păduri, iar în faţa acestuia poarta cenuşie a cetăţii Sarepta. Alături se află strania casă a văduvei, cu încăperi întunecoase, înnegrite. În foişor zace pe o cuvertură de un roşu-tulbure fiul văduvei, iar deasupra lui se află Ilie, înveşmîntat într-o rasă albă. În spatele casei văduvei se văd, în depărtare, casele şi turnurile din Sarepta. În stînga turnului percepem un peisaj fluvial descendent, iar în faţa lui impresionanta scenă dintre Ahab şi Ilie. Turnul văduvei se înalţă deasupra a patru coroane întunecate şi stufoase de copaci, întregul element peisagistic — copac, tufiş, peşteră şi prăpastie — jucînd un rol important în această parte a picturii murale. Multă umbră în peşteri, pavilioane şi cavouri.

Scena în care Ilie îi unge pe Hazael şi Iehu este încadrată de tufişuri cu frunze late, verde-deschis. Un efect deosebit obţine Ratgeb articulînd compoziţia prin intermediul copacilor desfrunziţi, ale căror trunchiuri strîmbe şi prelungi răspîndesc asupra întregului peisaj impresia de pustietate sălbatică, chinuită şi bîntuită de furtuni. Ritmarea cea mai sugestivă, sub aspect coloristic, se obţine prin albul mantiei lui Ilie, repetat de douăsprezece ori.

Roşul apare în suprafeţe mai mari doar la carul regelui Ahab, pe perdeaua lată şi cuvertura de pe patul lui Ohozia, la patul din foişorul din Sarepta, dar mai ales în scena ridicării la cer a lui Ilie, moment în care calul, îngerul-vizitiu şi carul sînt înveşmîntaţi în roşu-stacojiu. Îngerul-vizitiu aflat deasupra spărturii (în ciclul lui Ilie) apare roşu-aprins pe fundalul cerului albastru-cenuşiu. Cu aceasta roşul, în ipostaza de culoare locală, şi-a încheiat misiunea. Alături mocneşte însă un roşu tulbure prin cer şi împroaşcă precum un joc de ar-

tificii, altarul și focul ce-i mistuie pe cei de 3 ori 50 de soli.

Albastrul revine în amestecul preferat al lui Ratgeb — un albastru-regal mat — în mai multe costume: mantia regală și pălăria ascuțită a lui Ahab, mantia regală a celui de-al doilea uns (primul poartă o mantie roșie). Printre preoții lui Baal albastrul-regal apare ici-colo pe veșminte, apoi la solul care zace în foc și în rochia femeii lui Ohozia.

Pe acoperișul rotund al pavilionului cenușiu al regelui Ohozia murind stă un păun albastru-cenușiu. În stînga, pe sfera aflată pe fastuosul capitel corintic, o pasăre mare privește spre stînga. Idolul preoților lui Baal se află de asemenea pe un capitel bogat decorat. Idolul, ca și coloana, sînt de culoare cenușie, ca de piatră. Culorile din primplanul scenei execuției abia se mai pot distinge, stratul pictural fiind în bună parte deteriorat și compromis.

În spatele pavilionului lui Ohozia, al dansului de jertfă al preoților lui Baal, ca și în spatele jertfei de foc a lui Ilie se întinde o pădure deasă, întunecată la culoare, detașînd cu mult efect aceste scene de fundalul compoziției.

CICLUL LUI ELISEI
(FIG. 51–56)

Esențialul ciclului lui Elisei îl constituie elementele de atmosferă; tranziția de la cerul de grindină cenușiu-gălbui al ciclului carmeliților la tenebrele nopții, frămîntate și străpunse de lumini nestatornice.

Deasupra orașului în fața căruia se înalță Eliseu „chelbosul" — căci altfel poartă o glugă — se întinde un cer spălăcit, albastru-cenușiu, încărcat de nori cenușiu-deschis, ciudat dințați, cu marginile parcă brodate cu o culoare deschisă. În fața acestui albastru-cenușiu spălăcit, roșul-stacojiu al carului de foc cu cal și călăreț se reliefează deosebit de puternic. Efectul este sporit prin norii

șterși, galben-deschis, care se înalță în spatele carului de foc în aceeași culoare ca și masele de nori vecine din dreapta.

Mai spre stînga se zărește orașul într-o lumină fantomatică; alături de el se învolburează nori albaștri-cenușiu-deschis, în al căror mijloc apare roșu-intens marea de flăcări a „oștilor cerești".

Foarte vii sînt culorile din registrul inferior, la învățăceii îngroziți că li se oferă mîncare otrăvită de colochintă. Mîncarea de colochintă apare ca un fel de zarzavat verde pe un platou de cositor în mijlocul mesei. Pictorul folosește aici culorile din abundență; bărbatul din spatele mesei, care-și înalță desperat amîndouă brațele, are mîneci roșu de garanță, o bonetă albastră și o mantie albă peste piept. Vecinul său din dreapta, care-l strigă pe proroc, poartă mîneci largi, în albastru-regal și o mantie brun-pămîntie. Al treilea bărbat — care aruncă platoul de cositor pe pămînt cu o expresie de parcă i-ar veni să vomeze — poartă veșminte roșu de garanță pe sub mantia brună. Bărbatul din fața mesei are o mantie albă și veșminte brun-violete.

Scenele morții lui Elisei sînt încastrate în arhitecturi de un colorit cenușiu și galben-nisipos. Eliseu, într-o mantie albă, este rezemat de o pernă așezată vertical, fiind învelit cu o cuvertură roșie. Lîngă el se află regele cu arc și săgeată, în albastru-regal. În scena de alături, plasată în deschizătura unei ferestre, stau Elisei și un învățăcel, purtînd rase albe pe un fond brun-închis. Moartea lui Elisei în stînga dedesubt este de asemenea redată în trei culori: alb (rasele), roșu (cuvertura) și brun-cenușiu (fundalul). Brunul-pămîntiu și albul arhitecturilor și al raselor domină și scena din fața ușii camerei mortuare, în care nu se distinge, din rege, decît tichia albastră, bordată cu o bentiță albă pe frunte, în timp ce chipul lui este cu totul difuz.

O atmosferă demonică și de groază se degajă din scenele ciclului lui Ilie, precum și din redarea minunii de la mormîntul lui Elisei; cavoul preacredinciosului a fost violat pentru a fi înmor-

mîntat acolo un mort străin; însă de îndată ce se atinge de rămăşiţele pămînteşti ale lui Elisei străinul învie şi fuge grăbit. Cadavrul sfîntului şi cel înviat sînt de un brun-cenuşiu spălăcit. Fugarul din stînga poartă o mantie brun-violetă, celălalt o haină gri-deschis, tichie gri-albăstruie şi pantaloni de aceeaşi culoare. Pajiştea e cenuşiu-verzuie, în nuanţe deschise. Stîncile apar brun-roşcat, mercenarul din dreapta — roşu de garanţă, cel din stînga — gri-albăstrui.

Ne este prezentată aici o legendă care mai revine în zeci de istorioare despre sfinţi. Dar cum se pricepe Jörg Ratgeb să trateze această temă! Un tablou nocturn, înfăţişînd într-o lumină tulbure, crepusculară, încărcată de colb şi descompunere, făpturi stranii ce se strecoară printre copaci desfrunziţi! Întregul peisaj fantomatic pare o văgăună de lupi, un loc de rău augur, bîntuit de spirite.

Cerul de grindină din ciclul carmeliţilor pătrunde pînă aici, dar dinspre dreapta apar formaţiuni grele de nori negri-bruni străbătute adesea de fulgere, flăcări şi scîntei, pe măsură ce se apropie de scenele cu Ilie.

Compoziţia ansamblului se desfăşoară parcă dinspre capătul din extrema stîngă a jumătăţii exterioare, fiind desfăşurată într-un andante domol, în registre orizontale de o largă respiraţie.

Această dispunere pe orizontală joacă un rol important în deschiderea ciclului lui Ilie, în extrema dreaptă, prin trei scene organizate în trei registre suprapuse: Jertfa lui Ilie, Jertfa adusă lui Baal, Executarea preoţilor lui Baal.

Elementele orizontale nu sînt însă destul de puternice pentru a putea contrabalansa viguroasa tendinţă verticală. Din păcate, în pandantul acestei scene, din ciclul lui Elisei, valenţa orizontală corespunzătoare a fost anihilată prin dispariţia episodului despre blestemarea copiilor, mîncaţi de urşi.

Prin ridicarea forţată spre cadrul de sus se urmăreşte cu precădere registrul superior al compoziţiei:

1. Foişorul din Sarepta
2. Ilie se încovoaie în rugăciuni, cerînd ploaie; deasupra lui, pe cea mai înaltă stîncă, se află un ucenic proroc
3. Dumnezeu i se arată lui Ilie în chip de soare
4. Înălţarea la cer a lui Ilie
5. Elisei în faţa oraşului
6. Turnul dinaintea scenei învierii mortului de către Elisei
7. Oştile cereşti.

Toate aceste elemente compoziţionale sînt accentuate pe verticală.

E interesant să urmărim acum felul în care Ratgeb restabileşte legătura dintre dispunerea pe verticală în jumătatea din dreapta şi cea construită pe domoale orizontale sau simple scheme triunghiulare din jumătatea din stînga, cea a muntelui Carmel:

Scenele morţii lui Elisei se desfăşoară în case dispuse în trepte descendente. Ratgeb face astfel legătura cu jumătatea privindu-i pe carmeliţi, care coboară a) dinspre templul rotund şi b) dinspre dealul crucificării. Între locul de execuţie şi — după fragment — mănăstirea incendiată trebuie presupusă o scenă reprezentînd martiriul mai multor călugări, accentuată pe orizontală, în spatele căreia se întindea, probabil, în continuare muntele Carmel.

Dinspre marginea stîngă şi pînă la secvenţele cu martiri din centrul tabloului totul este dispus aerat, într-un spaţiu generos. Încercarea lui Ratgeb de a continua motivul peisagistic fundamental cu muntele Carmel s-a dovedit imposibil de realizat datorită varietăţii locurilor în care au loc scenele tratate. Este frapantă totala lipsă de spaţiu din marginea dreaptă. Cît de înghesuit este cadrul scenei dintre Ilie şi Ahab! Cît de îngustă zona verticală care duce spre Chişon şi poarta cetăţii Sarepta! Sistemul casetării scenelor şi spaţiul redus l-au silit pe Ratgeb să apeleze la acest verticalism, astfel că aglomerării de detalii din finalul jumătăţii din stînga nu i-a mai putut corespunde o deschidere vastă spre jumătatea din dreapta.

Cum a ajuns însă profetul Ilie o figură atît de interesantă pentru pictorul nostru?

Răspunsul ar fi următorul: în imaginaţia lui Ratgeb, sfîntul ordinului carmeliţilor era legat de un mit al lui Ilie cu totul diferit de versiunea „oficială", pentru că alături de Ilie cel biblic mai „circula" şi unul legendar, apocrif.

În cartea lui Daniel şi în Apocalipsa lui Iona se află o prorocire, cum că înainte de sfîrşitul veacurilor Ilie se va întoarce ca precursor al lui Cristos şi va purta o luptă în doi cu Anticristul, în care va fi biruit. Acest Ilie de la sfîrşitul veacurilor a înfierbîntat teribil imaginaţia germanică — cum nu a mai reuşit s-o facă decît arhanghelul Mihail, cel ce ucide balaurul:

„Cînd sîngele lui Ilie picură pe pămînt,
Munţi se consumă în flăcări, nici un copac nu mai stă,
Unde în lung şi-n lat apele se usucă.
Mlaştinile dispar cu totul,
Vîlvătaia se înalţă spre cer.
Luna se prăbuşeşte, Mittelgard arde . . .
şi-atunci om pe om nu-l poate feri
de Muspilli."[14]

Ciudata imagine despre Ilie a sectelor executate porneşte de la Apocalipsa lui Ioan, 11, 3, în care este vorba despre „doi martori" care apar în faţa Judecăţii de apoi în „saci de păr", adică înveşmîntaţi ca predicatorii de căinţă, profetul referindu-se la Moise şi la Ilie, consideraţi drept „martori ai schimbării la faţă a lui Cristos". Însă încă în tradiţia exegetică a Părinţilor Bisericii, Moise a fost înlocuit prin Henoh. Ilie, ca şi Henoh, ar fi fost înălţaţi încă în vremea vieţii lor în paradis şi „păstraţi" ca să învingă pe Anticrist în luptă, ca precursori ai reîntoarcerii lui Cristos. Valdenzii erau pătrunşi de credinţa întărită prin diferite „mărturii" că apostolii lor peregrini pătrund perechi în lăcaşul tainic, unde primesc de la Ilie şi Henoh — cei doi „păstraţi" care „nu cunoşteau moartea" — puterea de a lega şi de a dezlega pentru a o transmite apoi şi confraţilor lor.

Chiliasmul medieval a dus mai departe această prorocire, fie pe plan popular, fie teologic. Astfel la profetul care a aţîţat lumea în perioada Hohenstaufenilor, la Joachim von Fiore, Ilie joacă un rol care va dăinui pînă în veacul Reformei. În concepţia sa despre cele trei epoci ale istoriei mîntuirii, Ilie ocupă în Vechiul Testament (epoca tatălui) acelaşi loc pe care Ioan Botezătorul îl ocupă în Noul Testament (epoca fiului). El este premergătorul lui Mesia care va să vină. Datorită ridicării sale la cer în carul de foc el mai înseamnă totodată şi prima sclipire a botezului focului, care în *Evangelium aeternum* — epoca Sfîntului Duh — „se va revărsa asupra tuturor credincioşilor".

Această imagine a fost menţinută vie în tradiţia medievală prin jocurile despre Anticrist, înfăţişat în culori tot mai pestriţe, populare. Teama de venirea iminentă a Anticristului creştea pe măsură ce concepţia populară se unea cu una politică, opoziţionistă. În această aşteptare a lui Anticrist, mereu crescîndă — temătoare sau plină de speranţe — persoana premergătorului lui Cristos capătă o însemnătate tot mai accentuată. În temeiul Scripturii, reîntoarcerea lui Ilie scurt timp înainte de sfîrşitul veacurilor era una dintre cele mai răscolitoare „certitudini" ale credinţei din Evul Mediu.

Prorocul predicînd împotriva regilor şi puternicilor epocii, eroul dur, întunecat şi viguros, măcelărindu-şi duşmanii, ridicîndu-se la cer în străluciri de foc: acest bărbat, el însuşi furtună pustiitoare, foc mistuitor, îi era cu siguranţă foarte apropiat lui Ratgeb. Vedem aici o temă, o comandă care nu i-a fost dată acestui pictor la întîmplare, ci ca un joc al destinului, ajutîndu-l să se regăsească pe sine, să se împlinească în realizarea ei. Mănăstirea carmeliţilor însemna pentru el un adăpost spiritual care îi corespundea pe plan interior. Cît de profundă şi de fatală a fost această corespondenţă ni se dezvăluie cel mai lesnicios prin faptul că de acest Ilie, de prorocul din Cartea Regilor, se legau tocmai la începutul veacului al

șaisprezecelea, cînd se credea că sfîrșitul lumii este iminent, închipuiri, încrederi și nădejdi deosebite. Căci la începutul veacului al șaisprezecelea mitul lui Ilie se concretiza luînd forma unei palpabile amenințări politice:

Ilie a jucat un rol teribil de instigator în profețiile din ajunul Războiului țărănesc. Pentru Thomas Müntzer el simboliza însuși conceptul de profet. „În spiritul lui Ilie" încercase Müntzer să răzvrătească masele, îndreptîndu-și cumplitul pamflet împotriva lui Luther, „acea carne fără spirit, huzurind la Wittemberg", sub motto-ul: „Din peștera lui Ilie care pe nimeni nu iartă".

Erau destui oameni care se considerau pe ei înșiși drept noi întrupări ale biblicului Ilie. Înaintea tuturor acestora se afla însă Melchior Hoffmann, concetățeanul și contemporanul lui Ratgeb, profetul anabaptiștilor, născut la Schwäbisch Hall.

Aflîndu-se întemnițat la Strassburg, Hoffmann a avertizat cu mult aplomb consiliul orășenesc într-o scrisoare: „E adevărat că acum zace în puterea consiliului orășenesc, dar n-ar sfătui pe nimeni să atenteze la sîngele său nevinovat. Căci ar trebui să se știe că prin el îl au în față pe însuși profetul Ilie, care va reveni să vestească ziua marii Judecăți. Iar un alt profet nu va mai trimite Dumnezeu. Asemenea presupuse reîntrupări ale lui Ilie au existat în număr mare în veacurile al cincisprezecelea și al șaisprezecelea. Aceștia — însoțiți de cîte un „Henoh" — umblau doi cîte doi prin țară, asemenea apostolilor peregrini din secta valdenzilor. Melchior Hoffmann, cel mai impresionant dintre toți în seriozitatea sa tragică, a întocmit în temniță un întreg „catalog al perechilor de martori" contemporani care — ca și el însuși — se considerau ca fiind Ilie sau Henoh:

«Diavolul și-a făcut de bună seamă mult de lucru ca să încurce drumul celor doi martori adevărați, căci Müntzer împreună cu Pfeiffer, care au fost implicați în răscoala din Saxonia și trași în țeapă, s-au lăsat și ei pomeniți drept cei doi martori. La fel și unul de la Antwerpen numit Leydendecker, care s-a dat drept Ilie. De asemenea și Bönderlin sau Hans Vischerlin și acel Hans Wolf s-au dat drept „cei doi martori" dînd dovadă de multă istețime. Și mai umblă prin lume și Claus Kürschner împreună cu femeia lui, care tot „cei doi martori" se declară a fi. Heinrich Schumacher s-a crezut și el Henoh. Și tot astfel Melanchthon l-a numit pe Luther un Ilie, iar Luther pe Philipp[15] un Henoh sau Ioan.»

Din această listă desprindem cît de apropiați erau „noii sfinți" de imaginea tradițională a vechilor profeți. Pe Jörg Ratgeb trebuie să-l introducem în suita acestor vizionari, a acestor exegeți ai bibliei și „profeți" răzvrătiți. Către aceștia se îndreaptă opțiunile sale spirituale, convingerile lor fiind cele care-i însuflețesc limbajul formal, chipurile lor le pictează, spiritul lor agitat îl înflăcărează.

Această operă covîrșitoare — în care dintr-o tematică tradițională se înfiripă o idee revoluționară, în care elementele morfologiei gotice și renascentiste se întrepătrund, trecerea de la gotic la baroc făcîndu-se fără o vizibilă verigă de legătură, în care, ocolindu-se calea de mijloc evanghelică, vechea biserică se transformă în sectantism — este creația unui pictor, pentru care în artă umanul a reprezentat în sensul cel mai propriu politicul. Ulterior, el va forța și barierele impuse de starea sa socială, așa cum mai înainte trecuse peste canoanele religiei oficiale și ale artei. Convingerile lui Ratgeb sînt oglindite nu numai de operele sale, ele sînt confirmate în documente și pecetluite prin drumul vieții sale, precum și prin sfîrșitul său, cînd — punîndu-și uneltele deoparte — a pornit în Războiul țărănesc, în care destinul său cumplit s-a împlinit, în anul 1526, exact în acel loc în care se afla opera sa principală — *Altarul din Herrenberg*.

Și astfel, apocalipticul Ilie, care în închipuirea lui Jörg Ratgeb s-a substituit uneori eroului ordinului carmeliților, ne readuce către marele laitmotiv al lui Ratgeb, la „peregrinările apostolilor".

V.

ALTARUL PRINCIPAL DIN HERRENBERG

1. Cu privire la istoricul altarului

Sub steaua nefastă care a spulberat în bună parte moştenirea artistică a lui Jörg Ratgeb apare o singură operă în întreaga ei strălucire: *Altarul principal din Herrenberg*, păstrat în Pinacoteca de Stat (Staatsgalerie) din Stuttgart.

Destinul pe care a trebuit să-l înfrunte după încheierea operaţiunilor de finisare a fost cu totul ieşit din comun: uriaşul altar cu opt panouri a servit slujbei religioase nu mai mult decît douăzeci de ani.

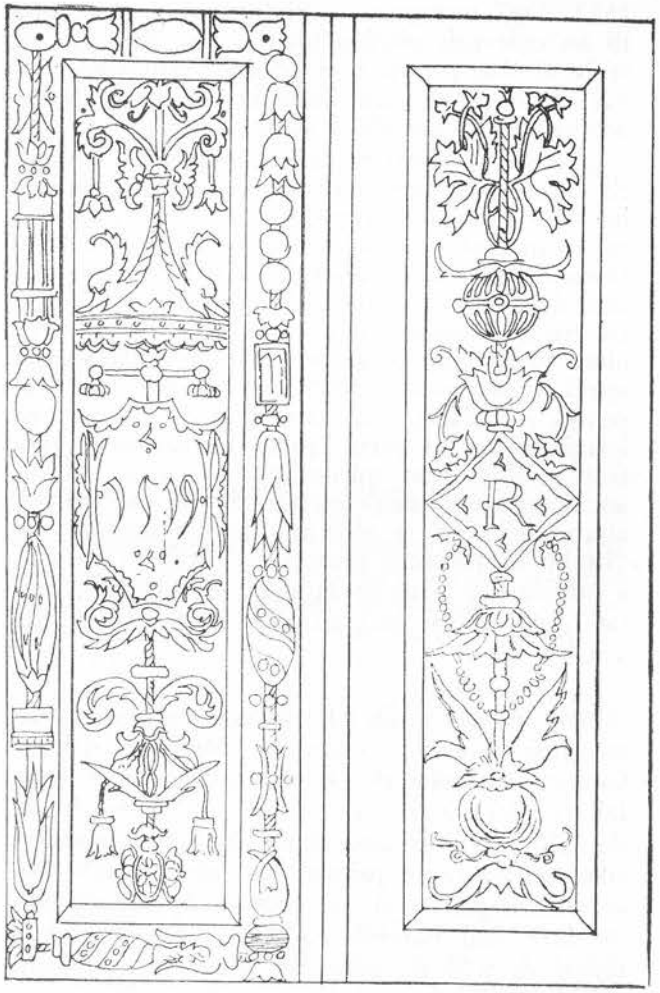
Herrenberg a trebuit să suporte încă în timpul vieţii lui Ratgeb două asalturi precedate de bombardamente de artilerie — atacul ducelui Ulrich în 1519 şi cel al „cetelor albe" în 1525 —, care au lăsat biserica oraşului nevătămată. A urmat însă Reforma care în cadrul Convenţiei de la Urach, în aşa-numita „zi a idolilor" a luat hotărîrea de a înlătura obiectele, tablourile şi altarele bisericeşti. În consecinţă, în anul 1537 *Altarul de la Herrenberg* a fost dezmembrat şi îndepărtat de la locul lui. A urmat apoi perioada de interimat şi, odată cu ea, ocuparea oraşului de către trei companii de ostaşi spanioli. Comandantul lor a ordonat ca altarul să fie remontat la loc. În anul

1552, după retragerea spaniolilor, cînd protestanţii au redevenit stăpînii bisericii, au lăsat altarul la locul său, pentru a economisi cheltuielile unei noi demolări, dar au făcut invizibile panourile, acoperindu-le cu o pînză verde.

„Descrierea subprefecturii Herrenberg", editată de Biroul statistico-topografic, nu mai aminteşte în 1855 decît de „resturile unui altar principal reconstituit abia în ultima vreme". Cînd în 1890 Donner von Richter a smuls în sfîrşit uitării atît altarul cît şi pe creatorul său, consiliul eforilor şi comitetul cetăţenesc din Herrenberg n-au avut nimic mai urgent de făcut, decît să vîndă această operă de artă pentru 5000 mărci Colecţiei de Stat pentru Antichităţi naţionale, „avînd în vedere că imaginile sînt în parte lipsite de frumuseţe, adeseori frizînd chiar spiritul profan, şi că păcătuiesc împotriva pietăţii creştineşti, dar mai ales că altarul principal se află în calea amplasării unui vitraliu în fereastra centrală a corului": desigur, o motivare şi hotărîre inspirată de „sfînta naivitate", din păcate însă nu şi de pricepere în ale artei!

Altarul principal din Herrenberg are aceleaşi dimensiuni pe care le dăduse şi Mathis Neithart-Gothart Altarului din Isenheim. Şi unul şi celălalt este format din cîte opt panouri uriaşe, înalte de 2,70 metri fiecare. După deschiderea canaturilor exterioare cu peisajul lor cosmic al *Plecării apostolilor* privitorul este copleşit de patru panouri înfăţişînd Patimile care se desfăşoară într-o lăţime de 5,80 m, panourile interioare din Isenheim avînd 5,90 m.

Ordonarea sa actuală face ca altarul să semene cu cel din Isenheim şi prin aceea că panourile sale centrale — Batjocorirea lui Hristos şi Răstignirea — par să fi fost destinate unei a doua deschideri. Dacă se procedează şi la această deschidere, pe reversul *Batjocoririi lui Cristos* apare *Logodna Fecioarei*, iar pe cel al *Răstignirii* o *Circumciziune*.



Panouri ornamentale cu monograma „R 1519"
de la Altarul din Herrenberg
(după Otto Donner von Richter)

Se presupune în general că aceste două panouri încadrau un „scrin" împodobit cîndva cu figuri sculptate. Întrucît biserica din Herrenberg fusese închinată Fecioarei (*beatae virginis Mariae*) se crede că în centru ar fi fost o imagine a Mariei.

Această sculptură în lemn lipsește însă. S-ar putea să se fi pierdut în vremurile furtunoase care au urmat. Predela actuală a altarului, pe care doi îngeri, legănînd cădelnițe, plutesc în jurul Sfîntului Chip[16] — de dimensiuni considerabile — era orientată inițial către reversul altarului.

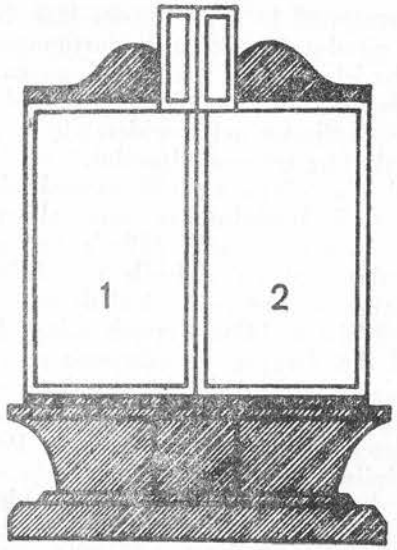
Îngerul din stînga cu păr castaniu-deschis, în veșminte roșii luminîndu-se spre alb-trandafiriu în stînga, poartă o stolă gălbuie cu cruci roșii. Aripile sale verzi au vîrfurile roz. Mîna stîngă, ridicată, ține un lanț cu un inel de aur de care se leagănă cădelnița. Mîna dreaptă atinge lanțul.

Îngerul din dreapta, de asemenea cu păr castaniu-deschis, poartă dedesubt veșminte galben de șofran, iar deasupra verde-deschis cu căptușeală carmin-deschis. Stola e roșu-somon. Penele din vîrful aripilor trandafirii sînt verzi. Și el leagănă cu mîna dreaptă o cădelniță atîrnată de un lanț.

Tema picturii de pe predelă este împrumutată după o gravură a lui Albrecht Dürer (1513), căreia cei doi îngeri îi corespund pînă și în detaliile drapajului. Chipul suferind al lui Isus este însă în bună parte golit de expresie datorită măririi lui excesive.

Suportul inițial era un „scrin" — în limbajul artistic al acelor vremuri: un „sicriu" — de formă lunguiață, împărțit vertical în trei cîmpuri — în cîmpul central aflîndu-se un bust al lui Isus, iar în cîmpurile laterale cîte șase apostoli. Statuetele fuseseră preluate de la vechiul altar, după cum reiese și din evidența bisericii din Herrenberg pentru anii 1520/22: un pictor din Stuttgart, pe nume Thuma, solicitat să colaboreze la altar a primit 4 pfunzi și 5 șilingi drept plată pentru că a reparat „bustul și statuetele". Isus înconjurat de cei 12 apostoli era tematica cea mai curentă pe altarele goticului tîrziu, o pildă fiind predela altarului principal din Isenheim.

Întregul era încununat, în registrul superior, de două mici panouri cu monograme, prin care Ratgeb confirmă paternitatea operei semnînd „R 1519". Și acestea sînt pictate pe amîndouă părțile, deci orientate spre a fi văzute și dinspre spa-



I—IV. Schema iconografică a altarului de la Herrenberg*
I. 1—2. Plecarea apostolilor

tele altarului. Inițial, partea de jos a panourilor cu monograme era flancată de o idilică *Bunăvestire.*

În partea stîngă, într-un compartiment brun-verzui, se află un înger cu aripi galben de șofran, veșminte roșii cu franjuri, mîneci albe și haină galbenă de culoarea aripilor. Alături se află un putto în fața unui cer azuriu, care în partea de jos bate în gălbui. Pajiștea este de un verde-intens, suculent.

În dreapta, în fața unui pupitru acoperit cu o pînză verde, de culoarea mușchiului, stă o Marie blondă în veșminte de culoare deschisă. E într-o chilie simplă, cenușie. Alături se află un alt putto, plasat în peisaj a cărui culoare trece în partea de jos în roșul zorilor sau amurgului.

În expunerea actuală, panourile acestea au fost lăsate deoparte: naivitatea prea copilărească a

* V. și pag. 178, 179, 181

celor doi îngerași jucîndu-se cu flori sau iepurași exclude posibilitatea armonizării acestor piese cu gravitatea înverșunată a panourilor redînd Patimile. Sîntem așadar constrînși să presupunem că *Bunăvestirea* făcea parte din decorul spatelui altarului, al cărui corespondent din față, care va fi purtat simbolurile grave ale Patimilor, s-a pierdut. Aceeași soartă a avut, dealtfel, întreaga sculptură a suprastructurii: zveltele frontoane și gingașele fiale care împodobeau cîndva coronamentul retablului.

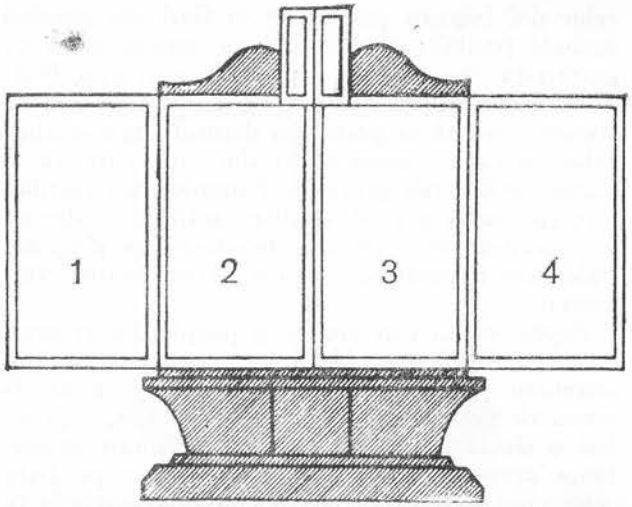
Faptul că au fost pictate și părțile din reversul altarului ridică o problemă care pune sub semnul întrebării presupunerea de pînă acum că ar fi vorba de un altar-scrin cu două canaturi, îngăduind o dublă deschidere. Pentru a lămuri importanța acestei probleme, să demonstrăm pe baza celor cinci desene schematice din text aspectele ce reies după prima și după cea de a doua deschidere a altarului.

Prima schemă reprezintă altarul cu canaturile închise, așa cum arată într-o zi obișnuită de lucru. Părțile dispărute — panourile corespunzînd acelei *Buneivestiri* și predela din trei părți — sînt hașurate.

A doua schemă ne redă cunoscuta față cu cele patru imagini înfățișînd Patimile. Deschizînd cele două panouri centrale (*Batjocorirea lui Hristos* și *Răstignirea*), pe schema a treia ne apare un gol cenușiu; scrinul nud, pe care nu avem nici o posibilitate documentară să-l umplem, neputînd invoca decît faptul întru totul negativ că după introducerea Reformei o mare parte a podoabelor bisericești din Herrenberg a pierit.

A patra schemă arată partea din spate a altarului, unde *Bunăvestirea* împreună cu cei doi îngeri cu *Sfîntul chip* își dobîndesc drepturile, în timp ce spațiosul cîmp central oferă același vid cenușiu pe care l-am observat mai înainte și la scrinul gol.

Trebuie oare ca din aceste două goluri să tragem concluzia fatală că și *Altarul de la Herrenberg* ne-a parvenit doar sub o formă fragmentară?

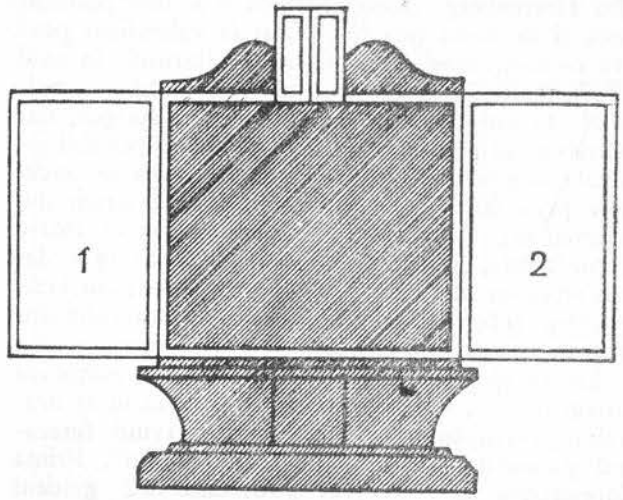


II. 1. Cina cea de taină; 2 — Batjocorirea lui Cristos; 3. Răstignirea. 4. Învierea

Răspunsul sună astfel: atîta vreme cît este considerat un altar-scrin cu voleuri duble, această concluzie trebuie neîndoielnic acceptată. Dacă acestei păreri pînă acum unanime i se opune însă ipoteza că doar perechea exterioară de voleuri era mobilă, atunci cele două mari goluri se împlinesc brusc. În acest caz cele două cîmpuri centrale purtate de predelă şi fixate în partea de sus prin coronament formează un front rigid, iar *Logodna Fecioarei* şi *Circumciziunea* îşi află locul pe versul altarului.

Latura altarului îndreptată spre corul bisericii, unde epitropii şedeau în stranele lor, a fost dezvoltată în cinstea patroanei bisericii, descriind un amplu ciclu al Mariei. Partea de sus, *Bunavestire*, este simbolul celor *şapte bucurii*, iar *Sfîntul chip* al celor *şapte dureri* ale Mariei, în timp ce în cele două panouri principale se deapănă mai departe firul legendei Fecioarei:

În fundalul panoului cu *Logodna* se înfăţişează *Intrarea Mariei în biserică* pe nişte scări înalte, iar dedesubt, în dreapta, poarta de aur, în faţa căreia



III. 1. Logodna Fecioarei; 2. Circumciziunea

se îmbrăţişează Ioachim şi Ana, părinţii Mariei, în timp ce în stînga are loc întîlnirea Mariei cu Elisabeta. Tot astfel şi *Circumciziunea* a fost orientată, prin două scene secundare, asupra unor motive tradiţionale ale legendei Mariei: *Ofrandele acceptate* şi *Fuga în Egipt*.

Dealtfel chiar şi *Plecarea apostolilor*, despărţită acum în două panouri nealăturate, se încadrează în ciclul Mariei. Căci aşa cum cei doisprezece se despart aici cu lacrimile în ochi, tot astfel se vor reîntîlni în ceasul morţii Mariei. Conform legendei ei sînt aduşi în corăbii de nori din toate părţile lumii în casa unde se stinge Fecioara, pentru a fi alături de ea în ultimul ei ceas şi pentru a fi martorii înălţării ei la cer.

În ordinea propusă de ilustraţia noastră pentru reversul altarului consider că se află singura soluţie logică şi fără „goluri" a montării *Altarului* de la Herrenberg.

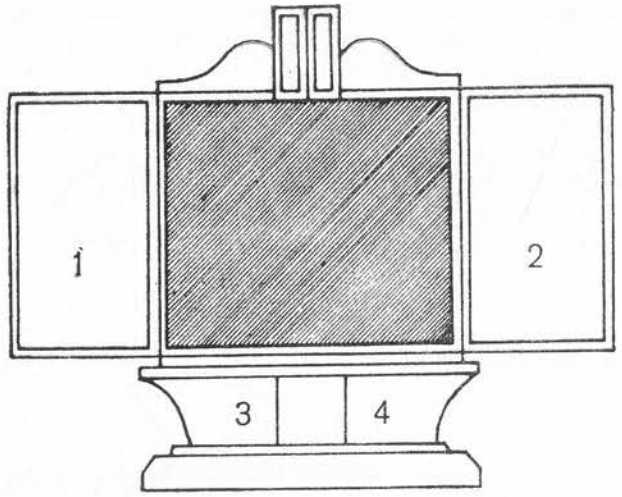
Să încercăm să demonstrăm că această ipoteză este valabilă. În acest context aflăm material concludent în deconturile cutiei săracilor a bisericii

din Herrenberg. Acest material n-a fost publicat încă şi de aceea nici n-a putut fi valorificat pentru reconstituirea stării iniţiale a altarului. În anul 1957 Walter Zülch şi-a propus să publice rezultatele investigaţiilor sale privitoare la Ratgeb, dar a trebuit să constate că — în mod inexplicabil — actele originale, pe care cu ani în urmă le cercetase personal, dispăruseră din arhiva bisericii din Herrenberg. Din fericire ele s-au păstrat într-o copie fidelă, întocmită de Otto Schmidt în vederea studiilor sale cu privire la istoria oraşului Herrenberg. Informaţiile privind istoricul altarului sînt extrase din această copie.

Ele încep anul bugetar 1516/17 cu următoarea înregistrare: „3 şilingi scribului (secretarului) oraşului pentru înscrisurile învoielii privind ferecatul panourilor de pe Altarul Domnului". Prima înregistrare din 1517/18: „Totodată 52 guldeni (...) se vor da maestrului Jorg, pictorul, pentru culori de la tîrgul din Frankfurt". Înregistrarea notifică faptul că Ratgeb urma să achiziţioneze cu prilejul Tîrgului de primăvară din 1518 vopselele necesare pentru marea comandă de la Herrenberg. Întrucît diferitele amănunte ale acestei achiziţii nu le putea stabili decît abia după ce se va fi lămurit cum va arăta întregul proiect, Ratgeb a trebuit să conceapă imediat după angajarea uriaşei picturi murale un amănunţit plan de ansamblu, ceea ce nu putea realiza decît un bărbat cu o impresionantă imaginaţie creatoare şi energie productivă.

A doua înregistrare: „100 guldeni dat maestrutrului Jerg din învoiala pentru acel panou, de sf. Bartolomeu (24 august) 1518".

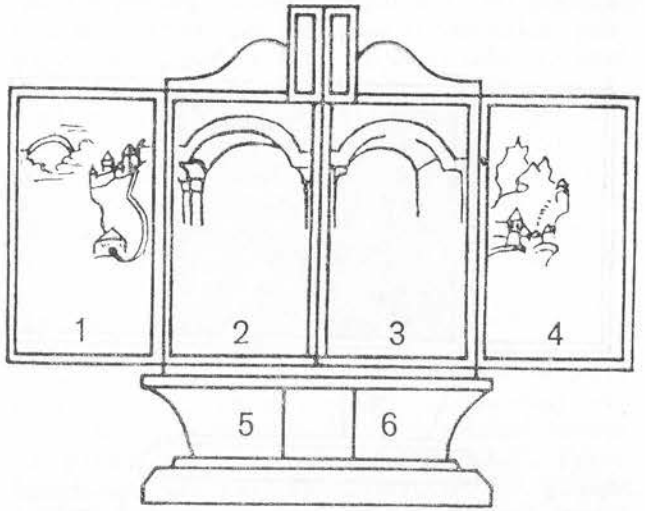
Jörg Ratgeb, care sosise în vara anului 1518 cu calfe şi ajutoare la noul său loc de muncă, încheie contractul de lucru, primind cu acest prilej un avans considerabil, o sută de guldeni. Faptul că a început să lucreze foarte curînd, o demonstrează o nouă înregistrare: „Dat 4 1/2 guldeni lui Heinrich, dulgherul celor două voleuri ale panoului de pe Altarul Domnului". Acest dulgher Heinrich este sculptorul în lemn şi tîmplarul Heinrich



IV. 1—2. Plecarea apostolilor; 3. Înger; 4. Înger

Schickhardt venit de la Siegen din Westfalia, care a lucrat şi stranele corului bisericii din Herrenberg. Aici este însărcinat cu livrarea uriaşelor panouri de lemn pentru altar. Şi astfel aflăm un argument important în favoarea ipotezei mele şi anume că nu era vorba de patru voleuri, deci de canaturi duble, ci doar de *două*. Deoarece se specifică expres: „.... celor două voleuri ale panoului" de altar. „Panoul" desemnează în acest context drept partea rigidă, cele două voleuri constituind un sistem mobil.

Înregistrarea din anul bugetar 1518/19: *Item* 1 pf (und), 7 ş(ilingi), 6 h(eleri) „daţi lui Jerg, lăcătuşul care a făurit trei bare pentru panoul altarului". Atelierul lăcătuşului Jörg nu se afla la Herrenberg, ci la Rottenburg, în vechiul oraş episcopal. Cele trei bare de fier comandate aveau în mod evident funcţia de a servi — două dintre ele, vertical, în stînga şi în dreapta — drept suporţi nobili ai celor două voleuri. Cea de a treia bară urma să fixeze pe orizontală marginile superioare ale celor două panouri centrale, urmînd ca de această



V. Ordonanţa teoretică a altarului de la Herrenberg (propusă de W. Fraenger)

1. Plecarea apostolilor. 2. Logondna Fecioarei; 3. Circumciziunea; 4. Plecarea apostolilor; 5. Înger; 6. Înger

„şină" să fie prins şi coronamentul altarului: panourile cu monograme împreună cu adăugirile lor.

Această rigidă încadrare pe orizontală a celor două panouri centrale, lipsite astfel de orice mobilitate, furnizează cel de-al doilea argument în favoarea ipotezei mele. Urmează apoi înregistrarea: „Dat lăcătuşului din Rottenburg 3 guldeni (pentru) 8 balamale pentru cele două voleuri ale panoului". Aşadar iarăşi *două* canaturi care urmau să se mişte pe cîte patru balamale prinse de cele două bare de fier verticale, fapt confirmat prin înregistrarea „8 ş(ilingi) sculptorului Hainrich, pictorului şi lăcătuşului pentru prinderea balamalelor". O înregistrare plasată între acestea, dealtfel cea mai ciudată, o lasă deocamdată deoparte, pentru a putea urmări progresul rapid al înălţării altarului în baza deconturilor de la Herrenberg. Urmează în-

registrarea: „6 ş(ilingi) a obţinut meşterul Hainrich pentru opt rame şi alte lucrări la panou". Ceea ce înseamnă că picturile lui Ratgeb urmau să fie înrămate, indicarea expresă a celor „opt rame" reprezentînd pentru mine cel de-al treilea argument hotărîtor: opt panouri, care se mai află încă şi astăzi în rama lor originală, se cer încadrate într-un tot organic, fără lacune mari, ceea ce e posibil numai în baza schemei propuse de mine.

Următoarele înregistrări: „8 ş(ilingi) dat pentru scoabe cînd s-a scos vechiul panou şi a fost prins cel nou"; „4 ş(ilingi) dat dulgherilor... cînd au făcut schelele şi i-au ajutat pe pictori să urce «scrinul»"; „4 ş(ilingi), 4 (heleri) împărţiţi la mai multe calfe ca să ducă voleurile în biserică şi să desfacă construcţia cea veche; „11 ş(ilingi) pentru adusul celor 12 scînduri de schelă trebuincioase la panou", fiind vorba de frontoanele şi fialele coronamentului altarului; „2 ş(ilingi) dat cîtorva calfe ca să ducă materialul în biserică şi să-l înalţe".

Următoarea înregistrare notează un onorariu plătit lui Jörg Ratgeb: „Item 70 guldeni 9 ş(ilingi) maestrului Jörg pictorul, conform chitanţei 98 pf (unzi) 9 ş(ilingi)". Plăţile pauşale asupra celor 400 guldeni ai onorariului convenit vor dura pînă în primăvara anului 1524, cînd i se remite o ultimă rată de 159 guldeni la cererea lui.

Ultima înregistrare a anului bugetar 1518/19 se referă la încoronarea altarului cu aşa-numita „prelungire", reprezentînd ornamentaţia urcînd pînă aproape de boltă: „12 şilingi ca să se facă scoabe pentru schelă, ca să se poată aplica coronamentul".

Cu acestea înălţarea altarului s-a încheiat, încît în anul bugetar 1519/20 n-a mai rămas să se consemneze decît plecarea pictorilor şi banii daţi acestora „de mulţumire" şi pentru merinde. „Dat 8 guldeni pictorilor «de mulţumire», 3 f(unzi), 9 ş(ilingi) şi 2 h(eleri) pe zi pentru merinde şi pentru cai în contul pictorului Jerg".

În cele din urmă aflăm şi numele calfei care a pictat pe reversul altarului cei doi îngeri cu *Sfîntul chip* şi *Bunavestire:* „Dat 3 guldeni pictorului Thuma, cîştigaţi la lucrul din spatele Altarului Domnului". Dealtfel numele lui l-am mai întîlnit şi la predela altarului, unde a trebuit să refacă „statuetele" şi „bustul".

Şi acum mă reîntorc la acea memorabilă înregistrare din anul bugetar 1518/19, care are următorul text: „Dat 18 ş(ilingi), 6 h(eleri) pentru două zile pe cal, simbrie şi merinde cînd eu (adică: socotitorul bisericii, Bernhart Satler) i-am invitat pe pictori să cerceteze altarul". Adăugînd şi o completare: „7 f(unzi), 16 ş(ilingi), 4 h(eleri) pentru domnul paroh, sindicul aşezămîntului, pentru epitropi şi merinde pentru pictori ca şi darurile pentru aceştia, cînd au tratat cu privire la altar".

Din această înregistrare reiese că din dispoziţia parohului său, socotitorul bisericii a trebuit să umble două zile călare pentru a invita cîţiva pictori la vizionarea altarului. Aceştia au venit şi au avizat proaspăta pictură a lui Ratgeb, după care parohul le-a oferit pictorilor din afară şi epitropilor din consiliul local o masă festivă. Cu prilejul expertizei, meşterul Heinrich Schickhard s-a impus în asemenea măsură, încît a mai primit o subvenţie din partea bisericii, fapt confirmat printr-o însemnare ulterioară în registrul contabil: „S-a dăruit sculptorului Hainrich două măsuri de grîu cînd a ajutat să se vizioneze altarul".

Este aproape imposibil de presupus că ar fi vorba de un act festiv cu prilejul fericitei desăvîrşiri a altarului, avînd în vedere fie şi numai data la care s-a făcut vizionarea. În momentul acela panourile încă nu fuseseră transferate în biserică şi nici n-aveau ramă, ci se aflau desfăcute în atelierul pictorului, pe care eu l-aş localiza în clădirea parohiei, adică a actualului decanat, aceasta fiind singura clădire din Herrenberg care dispunea de încăperile suficient de mari trebuincioase pictorului pentru îmbinarea altarului său.

Această situaţie mă face să deduc că epitropii bisericii din Herrenberg doreau să fie sfătuiţi de specialişti avizaţi într-o problemă litigioasă. Şi anume: într-o problemă care — *nota bene!* — trebuia să fie decisă înainte de montarea altarului, deosebirile de vederi referindu-se probabil la ordonarea, lui definitivă, adică tocmai la acea problemă structivă: altar-scrin cu două canaturi sau perete pictat rigid cu o singură pereche de voleuri, pe care am dezbătut-o pînă acum şi — nădăjduiesc — am şi soluţionat-o.

Adversarii acestei dispute sînt la îndemînă: sculptorul Hainrich şi pictorul Jörg. Meşterul Schickhardt s-a manifestat mai gălăgios — după cum reiese şi din darul care i s-a făcut —, ceea ce ne îngăduie să conchidem că era vorba de o problemă de care-l lega un interes deosebit. Schickhardt opina pentru un altar-scrin, şi asta cu atît mai insistent cu cît îi surîdea posibilitatea — afirmîndu-se în mod deosebit ca sculptor al stranelor corului din Herrenberg — să umple scrinul recomandat de el cu propriile figuri cioplite. Pictorul, dimpotrivă, era interesat să se desfăşoare pe suprafeţe cît mai mari, unitare, mai la îndemîna lui. După ce pictase pereţii Mănăstirii carmeliţilor din Frankfurt, Ratgeb putea obţine cu uşurinţă la Herrenberg succesul, prin gruparea a cîte patru panouri pe cele două feţe ale altarului. În cadrul acestei dispute purtată în faţa unor pictori din afară în calitate de experţi nepărtinitori, meşterul sculptor a fost înfrînt. Aş vrea aşadar să consider cele „două măsuri de grîu" drept un fel de „taxă de consolare" acordată din fondurile eforiei, măcar pentru a-l determina pe Schickhardt să colaboreze în continuare la înălţarea altarului.

Am menţionat acest fapt ca o divagaţie amuzantă la argumentaţia anterioară, riguros susţinută, că în cazul Altarului principal din Herrenberg avem de-a face cu un retablu rigid, format din două panouri, care cu ajutorul unei perechi de canaturi se pot desface în două feţe din cîte patru panouri.

II. Picturile altarului

Plecarea apostolilor

Altarul din Herrenberg constituie o mărturie autentică a pictorului față de realitățile epocii, rezumînd parcă suferințele surde și violențele, silniciile și exploziile bruște, răbufnirile și răsturnările, într-un cuvînt: întreaga incertitudine tumultuoasă a acelor vremuri de cumpănă. Adeziunea lui Ratgeb la mișcările sectante de la sfîrșitul Evului Mediu a condus pe de o parte la trăsătura înversunat opoziționistă a ciclului Patimilor de la Herrenberg, despre care s-a afirmat pe bună dreptate că este „încărcat pînă la desfigurare cu revoltă împotriva oricărei costumări burgheze sau patriciene sau feudale a tradițiilor biblice" sau „o cumplită judecată populară asupra «societății bune» și a artei ei" (W. Hausenstein). Din aceeași sursă provine ardoarea entuziast-exaltată care se exprimă în jocul mimicii și gesticii ucenicilor lui Isus în *Cina cea de taină* sau al apostolilor plecînd și luîndu-și rămas bun.

Pe cele două voleuri exterioare, Ratgeb reia tema „plecării apostolilor" tratată odinioară în *Altarul sfintei Barbara*, desfășurînd aici decorul acelei lucrări de tinerețe, într-o perspectivă foarte largă, de parcă suflul uriaș al lui Columb și al expedițiilor sale oceanice ar stăpîni acest tablou. Acum nu mai pășește prin lume cu seninătate suabă, ci o străbate avîntat, cu patimă neogoită. De reținut e chiar și forța dinamică exprimată de drumurile șerpuinde și de urcușul în curbe violente către cetatea aflată în dreapta!

Pentru a sublinia în mod deosebit mișcarea, deplasarea neobosită, Jörg Ratgeb a mai introdus în tablou și felurite animale: barza, rața sălbatică, bibilica, rădașca, codobatura și altele asemenea, toate în mișcare, dinamizînd și răscolind tabloul pînă în cele mai mici amănunte. Toate aceste adăugiri „motrice" simbolizează zelul motor, dinamic al celor ce „umblă și se tîrăsc".

Un fapt straniu însă: oricît de mult oferă pentru ochi, acest peisaj cosmic pare aproape depopulat. Desigur, pe voleul din stînga vedem: o barcă lîngă biserica de pe insulă; un bărbat singur pe cărarea ce duce la cetate. Și totuși, orașul e pustiu, iar în spatele porții orașului se cască un gol. Pe voleul din dreapta mai e un bărbat care de sub un drum de strajă îi strigă ceva apostolului. Acest peisaj pare că-ți strînge inima, totul respirînd o tensiune maximă: un peisaj cosmic sub curcubeu.

În fața vastului arhipelag mărginit în depărtare de munți înalți, plecarea apostolilor evoluează ca o mișcare în continuă desfășurare. În etape clar structurate spațial, trei perechi mai bat încă pasul pe loc, luîndu-și rămas bun, în timp ce ceilalți s-au și îndepărtat, care încotro.

Cei grupați perechi, Petru și Andrei pe voleul din dreapta, Ioan și Iacov cel Mare, Iuda Tadeul și fratele său Simon pe voleul din stînga ni se înfățișează în mărime aproape naturală, în timp ce apostolii singuratici — Matei, Iacov cel Mic și Bartolomeu în planul de mijloc din dreapta și Filip în planul de mijloc din stînga — se îndepărtează, mărimea lor descrescînd proporțional. Într-un plan îndepărtat, figurile minuscule ale lui Toma și Matei — fără accente coloristice, doar ca niște siluete cenușiu-închis — pășesc primul pe sub un drum de strajă; al doilea pe un podeț, oferindu-ne o ritmizare, prin care primplanul este legat de planul de mijloc.

După cum descreșterea rapidă a proporțiilor ne îngăduie să apreciem nemăsurata adîncime a spațiului, tot astfel întreaga scenă urmează să pară și în sens figurat drept „fără măsură". Ratgeb și-a deformat peisajul în mod straniu, voind parcă să-l facă imaginea-simbol a unei vieți nesigure, amenințate, plină de primejdii. Această imagine specifică se manifestă prin trei particularități peisagistice:

Figurilor mari din prim plan li s-a rezervat doar un spațiu de mișcare extrem de îngust și de expus, aflîndu-se chiar pe marginea clinei unei

faleze înalte. Chiar în spatele lor coasta coboară abrupt spre mare, a cărei oglindă albastru-verzui se întinde, lată, pînă în primplan. Scena e marcată în stînga de o tufă verde, iar în dreapta de un mic golf verzui, deasupra căruia şerpuieşte un drum deschis la culoare, foarte întortocheat. Astfel ni se creează impresia unei atracţii a adîncimii, pe care o sugerează şi Hartmann von Aue în poemul său „Erec". Dar în timp ce Hartmann von Aue descrie din afară, fără participare, senzaţia iritantă a ameţelii, Ratgeb o provoacă sugestiv şi i-o impune privitorului ca o trăire optică insinuantă: Ratgeb îi întinde ochiului o capcană care-l trage împotriva voinţei sale în jos. Ca „momeală" foloseşte o lebădă plutind în adîncime între Petru şi Andrei, mult sub cărarea lui Matei (fig. 61). Minuscula lebădă marchează distanţa, în partea de sus a malului fiind plasat un pescăruş care şade — ca element de comparaţie — pe un colţ al cărării şi anume exact în cotitura împinsă la limita exterioară. Cum în acest loc atît de expus se mai află şi o tufă desfrunzită, răsfirată deasupra mării, de la început ai senzaţia că te afli în preajma unor evenimente uluitoare.

Jörg Ratgeb a ştiut să supraliciteze această ameninţătoare „prăbuşire" spre mare printr-o şi mai temerară „înălţare": ca decor marginal a ridicat nişte stînci pitoreşti de pe care se înfig în cer burguri ameninţătoare, în timp ce incinta unei cetăţi, dublată de un drum abrupt, se prăvale într-o curbă ascuţită spre adîncuri (fig. 60/61). Asemenea excese formale, urmărind să exalte formele peisajului prin imprimarea unei mişcări potenţate, ameţitoare, revin în stînca colţuroasă din stînga sus, iar în dreapta jos în linia sinuoasă a coastei ce urcă abrupt.

Această panoramă — violent prescurtată pe coordonatele înalt-adînc şi aproape-departe — este închegată de un principiu motor care pulsează prin tot tabloul ca un păienjeniş de artere. Este vorba de drumurile bogat ramificate care şerpuiesc cu cotituri şi răscruci dinspre munte spre vale, prelingîndu-se cu precădere pe marginea prăpăstiilor

sau malurilor, adevărat simbol al existenţei precare a drumeţilor. Dar dincolo de scopul lor ilustrativ, ele trebuie apreciate ca manifestări personale ale extremismului provocant al pictorului nostru, atras de cutezanţe şi situaţii limită şi căruia îi place să se îmbete de fascinaţia abisurilor. Căci oare încotro duce drumul de lîngă golful cu faleza abruptă de pe voleul din dreapta? Dealtfel chiar şi Matei, cel cu capul ţuguiat şi picioarele subţiri, s-a oprit aici cam descumpănit. La fel de surprinzător urcă un drum — pe voleul din stînga — dinspre mare în sus, ocolind tufişurile, spre locul de întîlnire al apostolilor, unde mai multe cărări se întretaie în unghiuri ascuţite.

Grupul apostolilor se află la întretăierea drumurilor care se desfac de aici spre nord şi sud, spre est şi vest: către nord toate drumurile conduc spre ultimul plan. Pe sub picioarele lui Matei şerpuieşte pe mal acea cărare care, pornind dinspre centrul tabloului se îndreaptă, spre sud, în timp ce solul nisipos din primplan se continuă spre răsărit şi spre apus. Această lărgire a spaţiului pictural în imaginar ilustrează îndemnul dat apostolilor: de a „ieşi în lumea mare" pentru a propovădui mîntuirea, conferindu-i o eficienţă cu adevărat atotcuprinzătoare, nelimitată de vreun cadru.

„Ibant flentes" (mergeau plîngînd): aceste două cuvinte care par să concentreze atmosfera acelei *divisio apostolorum* (a despărţirii apostolilor) într-o formulă lapidară a fost înfăţişată de pictorul nostru printr-un foarte mişcat joc al mimicii.

Protagonistul cel mai solemn este Petru cel cu barba căruntă, aflat la marginea avanscenei. Înfăşurat în mantia sa cu contururi strict verticale, înveşmîntat de la cap şi pînă la glezne într-un verde-închis unitar, cu geanta de piele (sacul de pîine) atîrnată de o curea peste piept şi braţul drept, capul şi umerii aflîndu-se pe fondul desfăşurat paralel al unei roci brun-verzui şi al unui tufiş măsliniu, Petru apare ca singura figură „statică" în mijlocul agitaţiei despărţirii începută cu Andrei.

Alături de mai marele apostolilor care stă drept în picioare, se află Andrei, aplecat mult înainte, cu haina prinsă în poală, gata de plecare. De cingătoarea de piele îi atîrnă o traistă cenuşie cu o pîinişoară şi un cuţit în ea, precum şi o ploscă de plumb de formă paralelipipedică. Pe cap poartă o scufie gri, iar în picioare ciorapi albi-cenuşii. În locul mantiei monocolore a celuilalt apostol apare deodată un colorit mult mai viu. Veşmîntul lui Andrei e gri-argintiu şi ocru-gălbui, la care se adaugă roşul-albăstrui al mantiei aruncate peste toiagul pus pe umăr.

Aşa cum Petru se profilează pe un fundal de stînci, şi mantia lui Andrei urmează cotiturile coastei mării şi drumului şerpuind de-a lungul malului, subliniind astfel contrastul dintre calmul stăpînit şi dorinţa neostoită de plecare.

Între cei doi pictorul a introdus însă cu sugestivă insistenţă o acoladă: ultima strîngere de mînă. Momentul apare cu atît mai memorabil, cu cît pluteşte chiar deasupra celui mai ameninţător colţ al prăpastiei. S-ar părea că cei doi apostoli nu sînt în stare să se despartă. Deşi cei doi sînt însoţiţi în drumul lor de însemnele peregrinărilor apostolice, cunoscute nouă din *Cina cea de taină* de la Rotterdam (toiagul şi lăcrimioarele), sufletul le este împovărat de durerea despărţirii.

În timp ce Andrei cu barba răvăşită de febra călătoriei priveşte cu ochi ficşi, de parcă şi-ar anticipa viitorul martiriu, Petru, bănuindu-şi soarta asemănătoare, îşi pleacă capul pleşuv şi-şi şterge o lacrimă.

Acest gest naiv-încrezător al ştergerii ochiului revine pe panoul din stînga, la Iuda Tadeul cel cu barba căruntă, printr-un evident paralelism al mimicii, ca şi prin toiagul rezemat în încheietura braţului. Stînd drept în picioare, Iuda Tadeul îmbină prin roşul-vinuriu-intens al portului său profilat pe tufişurile verde-închis din fundal şi pe suprafaţa turcoaz a mării (el mai are şi o ploscă de zinc rotundă, gri-albăstruie, şi veşminte gri-albăstrui deasupra genunchilor) motivul static frontal al lui Petru cu tendinţa potenţială de por-

nire a lui Andrei, căci şi mantia lui este prinsă în poale şi sugerează o mişcare avîntată prin jocul drapajului. Corespunzător acestui impuls motric, motivul strîngerii de mînă este reluat şi amplificat, dîndu-i-se sensul de succesiune: despărţirea dintre Simon şi Tadeu nu se mai face faţă în faţă, ci după ce şi-au întors unul altuia spatele. Tadeu, cu capul întors spre dreapta, priveşte în depărtare, în timp ce Simon, copleşit şi „apăsat" — cu pălăria cu calota joasă şi mantie albă cu sclipiri albastre-verzui, rigidă, stînd pe el ca o coajă! — îşi tîrşîie picioarele spre stînga sus, abia ridicîndu-şi tălpile de pe pămînt, cu privirea plecată, colţurile gurii lăsate şi toiagul abia tîrîndu-l după el.

Despărţirea mută dintre aceşti doi fraţi este confruntată ca moment culminant al acţiunii cu despărţirea patetică a două figuri ideale, în care Ratgeb s-a străduit să întrupeze viziunea sa supremă despre proporţionalitate şi frumuseţe: Iacov cel vîrstnic, zvelt, drept — cu mantie gri prinsă în poale şi glugă de aceeaşi culoare — îl susţine pe ucenicul preferat al lui Isus, care s-a aruncat la pieptul său pentru a-l prinde într-o îmbrăţişare expansivă, de o mare gingăşie. Ca expresie a extremei polarităţi a hotărîrilor luate, Ioan este pe de o parte gata să pornească cu pasul avîntat, dar pe de altă parte îşi mai întoarce capul — gata să-şi frîngă gîtul — pentru a mai cuprinde încă o dată cu privirea cercul de confraţi de care nu se poate rupe. Spre deosebire însă de *Cina cea de taină*, profilul său cu barbă blondă pare să se asemene cu chipul lui Isus. Toiagul său continuă cu o nouă paralelă simbolul călătoriilor apostolilor şi face ca Ioan să apară un deschizător de drum pornit cu avînt tineresc înaintea lui Petru şi a lui Iuda Tadeul. Din punct de vedere cromatic, tensiunea dintre impuls şi reţinere este învesmîntată în roşul de garanţă al mantiei lui Ioan şi în carminul lucitor al ciorapilor lui Iacov.

Matei, copie fusiformă a masivului Petru, se desprinde primul — călător singuratic — de cele trei perechi de apostoli şi din această pricină Ratgeb îl înfăţişează într-o stare de totală descumpănire:

după cum teama homerică „îl cuprinde pe om de jos, de la genunchi" tot astfel l-a prins şi pe el groaza de necunoscut şi de a sa *via mala*. Chipul său parcă prea subţiat — ca şi trupul său slab — de un fanatism sectant, se holbează la cei doi pelerini de pe drumul de pe mal: la Iacov cel Mic păşind bărbăteşte şi la Bartolomeu, care — într-o mantie albă şi cu pieptar verzui-închis — îşi îngăduie un scurt popas, umplîndu-şi plosca la un izvor. Acest Matei cu nas şi barbă ascuţite, care cu gluga-i lungă, cămaşa cu mîneci scurte, mantia suflecată şi rozariul în dreapta seamănă mai degrabă cu un croitor pornit după cîrpăceală, împlineşte trei funcţii în structura compoziţională a tabloului:

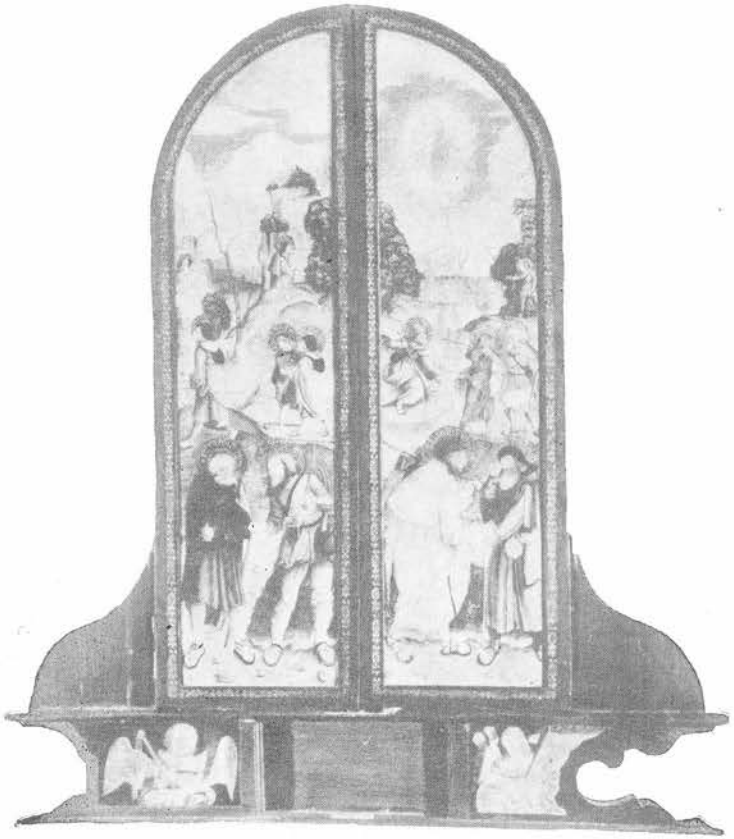
În primul rînd slăbiciunea lui face ca masivul Petru să apară cu atît mai important.

În al doilea rînd, veşmintele sale de un roşu-vinuriu-deschis realizează trecerea cromatică spre gama de roşu de pe voleul din stînga, unde culoarea veşmintelor se intensifică de la puternicul roşu-vinuriu (la Iuda Tadeul) la roşul de garanţă (la Ioan) şi carminul-strălucitor (la ghetele lui Iacov cel Mare), stingîndu-se apoi pe tonul-cenuşiu al lui Filip care înaintează de-a lungul unei pădurici întunecoase.

În al treilea rînd, portului său ciudat îi revine un rol şi în insolita încercare a pictorului de a conferi impresia de mişcare continuă chiar şi acelor figuri din primplan care încă mai bat pasul pe loc.

Ratgeb s-a gîndit să-şi detaşeze apostolii de acel pol al liniştii reprezentat prin Petru — pe care mantia lungă, căzînd aproape fără falduri, îl încremeneşte ca pe o stîncă — înfăţişîndu-i cu mantiile ridicate deasupra genunchilor şi strînse la mijloc. Prin această dezgolire a principalelor încheieturi motrice, Ratgeb a năzăjduit să sugereze mişcarea mai flagrant, mai ales că drapajul dinamizat prin suflecarea şi strîngerea mantiilor îi oferă posibilitatea redării unor expresive cascade şi vîrtejuri. Costumul „bufant", cu bizara glugă a lui Matei care abia îşi tîrîie picioarele, este simptomatic în acest sens.

1—12 Altarul sf. Barbara

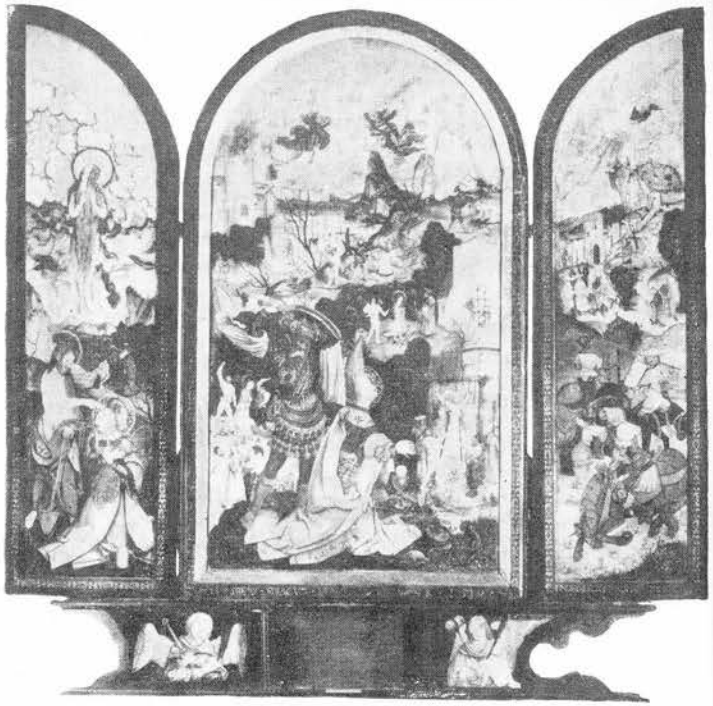


1. *Plecarea Apostolilor*, altarul închis

2. *Apostolii Petru și Pavel*, voleul exterior stînga, detaliu

3. *Apostolul Pavel*, detaliu (din il. 2)

4. *Apostolii Bartolomeu și Andrei*, voleul exterior dreapta, detaliu



5. *Altarul sf. Barbara* (deschis)

6. *Martiriul sf. Barbara*, panoul central, detaliu

7. *Prăbușirea lui Pavel*, voleul interior dreapta

8. *Martiriul sf. Barbara*, panoul central

9. *Maria Magdalena înălțată de îngeri*, voleul interior stînga, detaliu

10. *Cristos ca grădinar în fața Mariei Magdalena*, voleul interior stînga, detaliu

11. *Scenă cu păstori și cer*, panoul central, detaliu

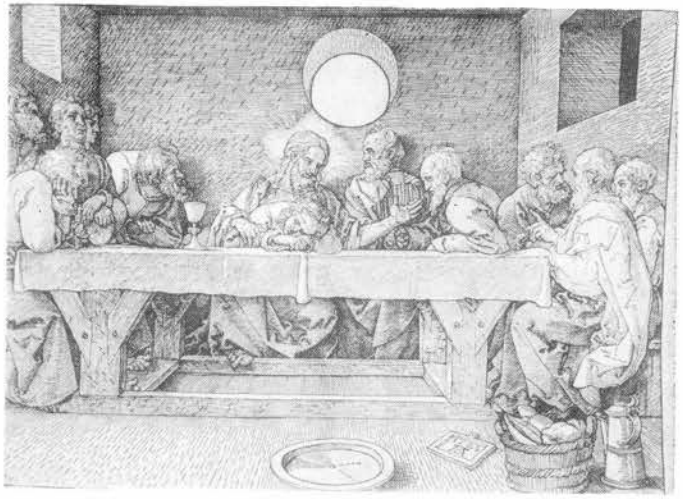
12. *Călătoriile misionare ale lui Pavel și apariția lui Cristos printre nori*, voleul interior dreapta, detaliu

13. *Martiriul sf. Lucia de Siracuza*, desen

14. Meister des Hausbuches (Maestrul cărții gospodărești): *Cina cea de taină*

15. Dirk Bouts: *Cina cea de taină*

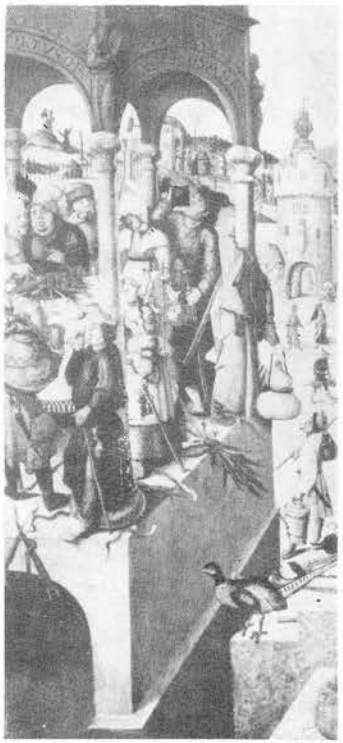
16. Albrecht Dürer: *Cina cea de taină*



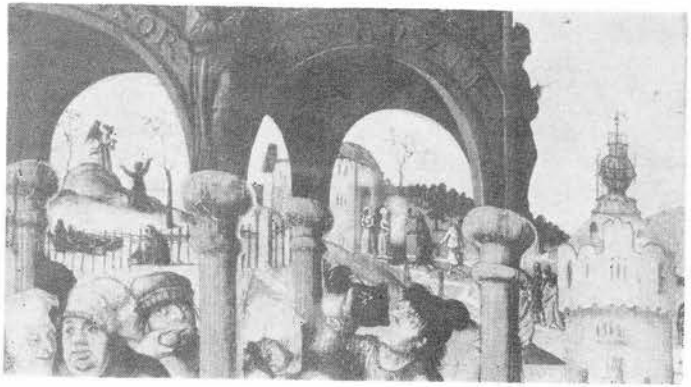
17. *Cina cea de taină*

18. Heinrich Bornemann: *Drumul spre Emaus*

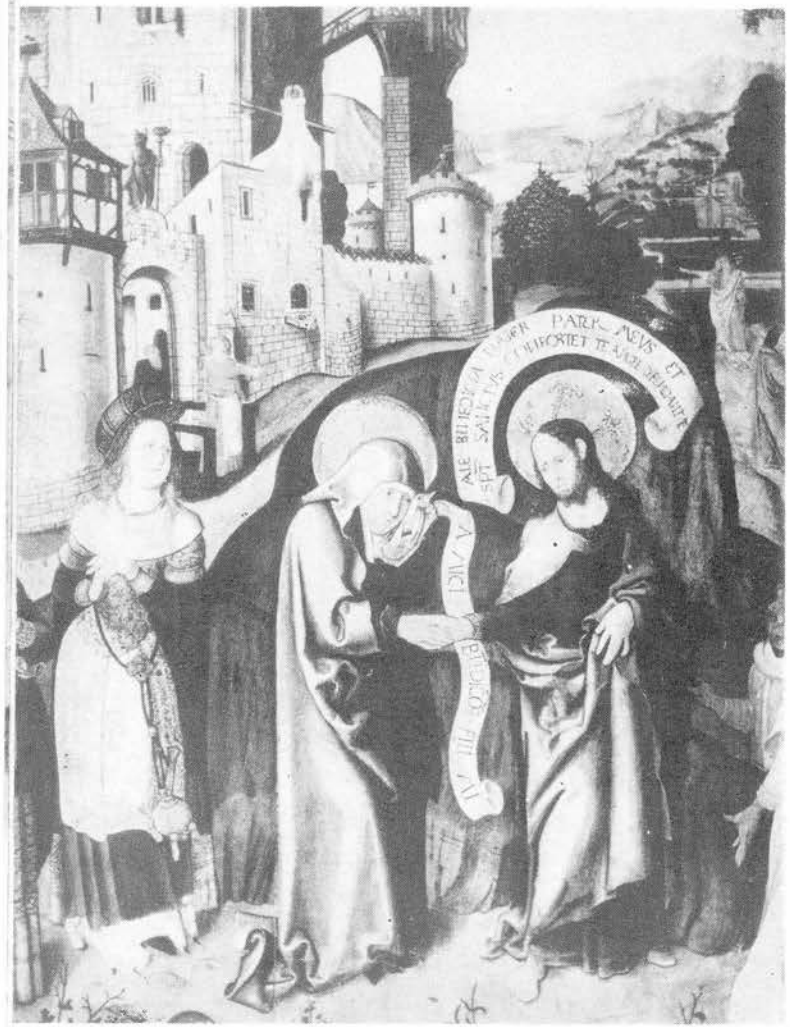
19. *Cina de Pesah*



20. *Cina de Pesah*, detaliu (din il. 19)



21. Canagiul din *Cina cea de taină* de la Rotterdam, detaliu (din il. 17)



22. *Despărţirea lui Isus de mama sa*

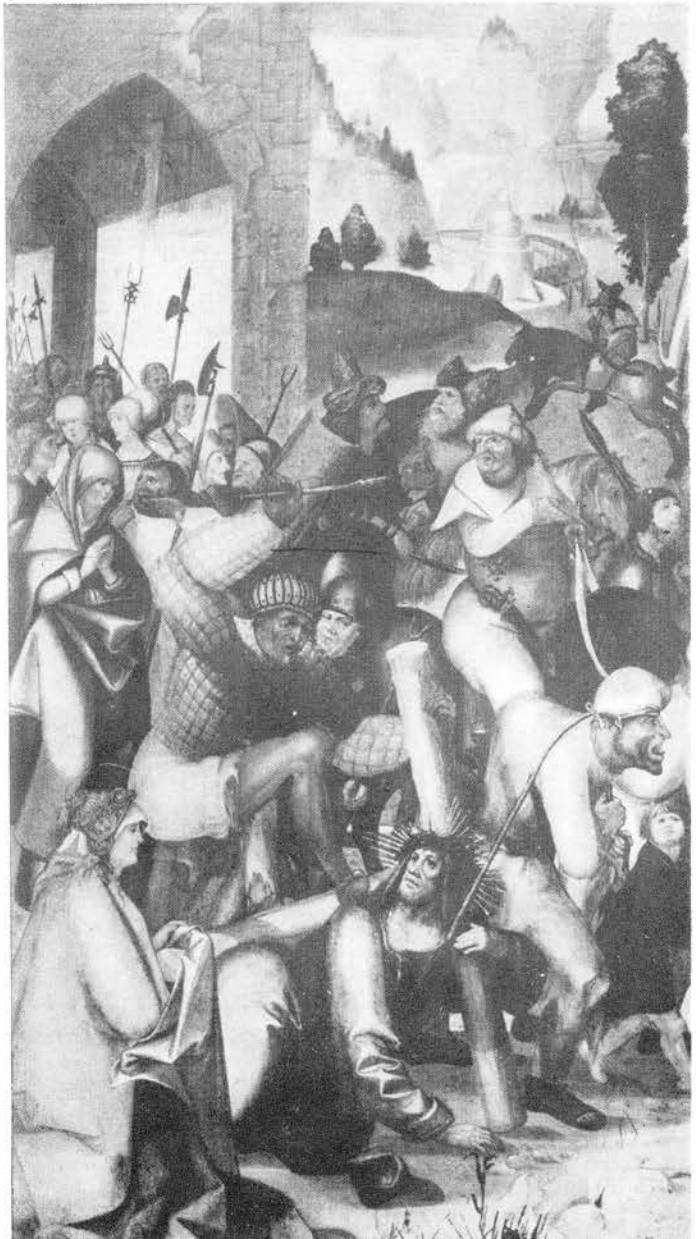
23—26 Fragmentul de altar din Stuttgart

23. *Bunavestire: Maria*

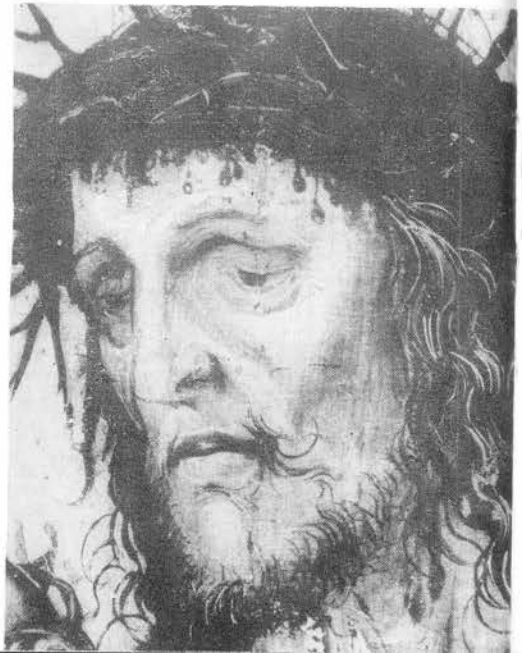
24. *Bunavestire: îngerul*

25. *Ecce homo*

26. *Cristos purtîndu-și crucea*



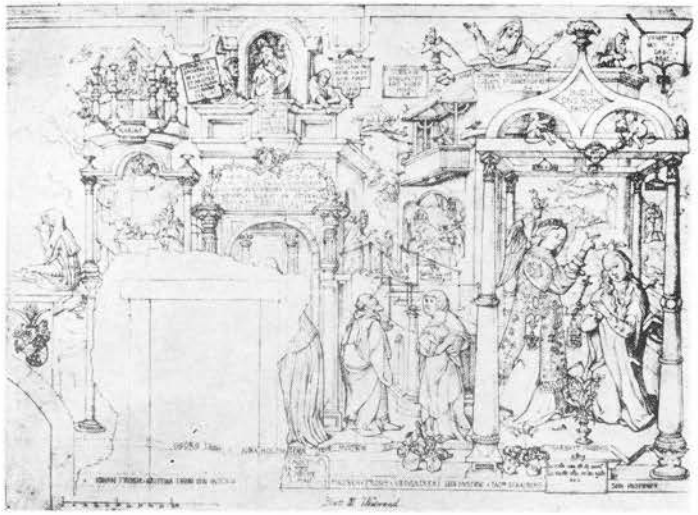
27. *Altarul din Herrenberg,* - voleul interior stînga, detaliu (din il. 75)



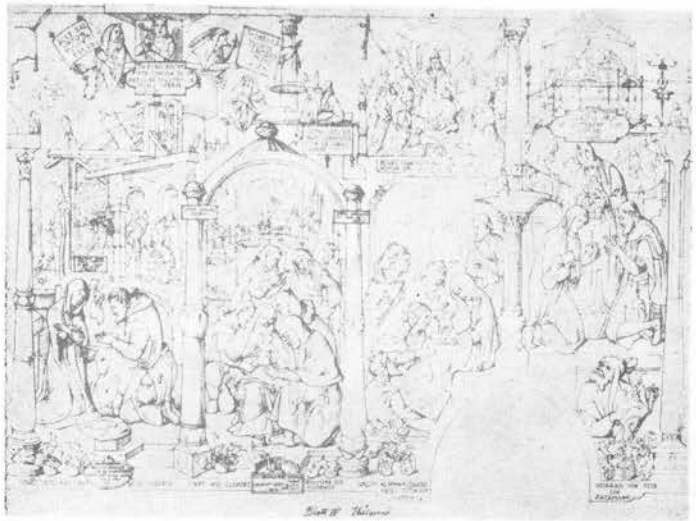
28. *Ecce homo,* detaliu (din il. 25)

29. *Despărţirea lui Isus de mama sa,* detaliu (din il. 22)

30—32 Mănăstirea carmeliților, Frankfurt

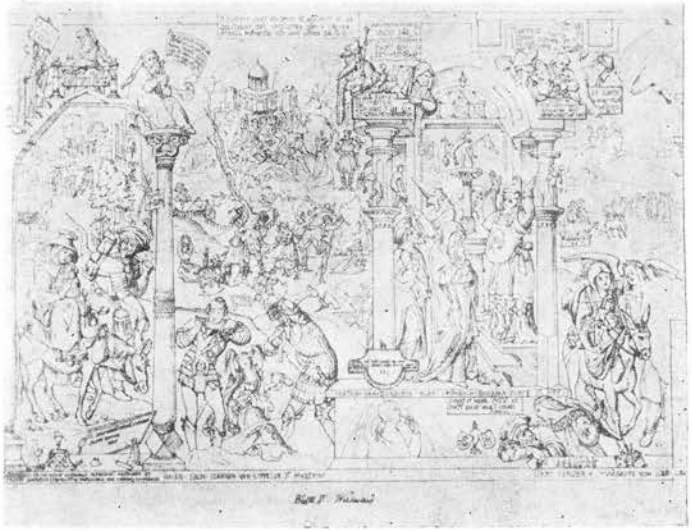


30. *Pictura murală din Mănăstirea carmeliților din Frankfurt: peretele de vest.*
Desen de Otto Donner von Richter (planșa III)



31. *Pictura murală din Mănăstirea carmeliților din Frankfurt: peretele de vest.*
Desen de Otto Donner von Richter (planșa IV).

32. *Pictura murală din Mănăstirea carmeliților din Frankfurt: peretele de vest.*
Desen de Otto Donner von Richter (planșa V)



33—36 Biblia pauperum (sec. XV).

33. *Fuga în Egipt*

34. *Uciderea pruncilor la Betleem*

35. *Prăbuşirea idolilor*

36. Întoarcerea *din Egipt*

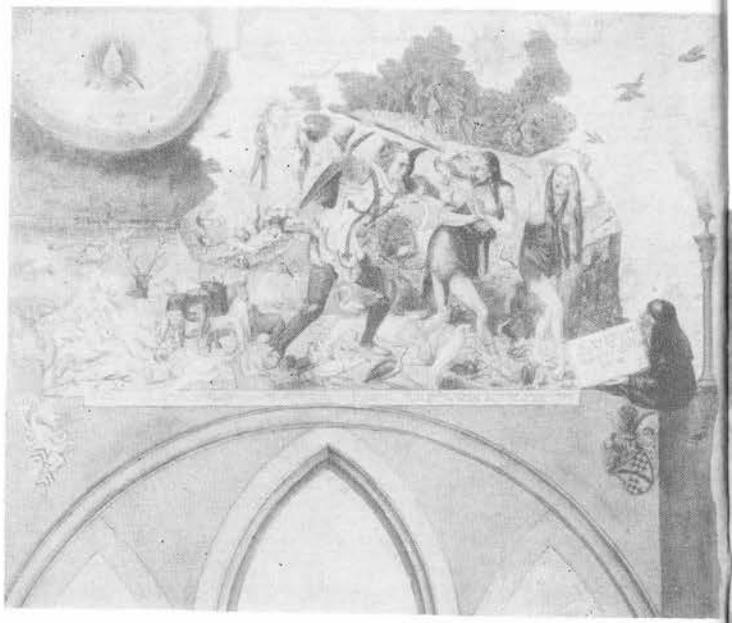
37. *Intrarea în Roma — Cezar în senat,* tapiserie din Tournai

38—59 **Mănăstirea carmeliţilor, Frankfurt**

38. *Închinarea magilor* (copie de Christian Becker)

39. *Închinarea magilor* (copie de Christian Becker)

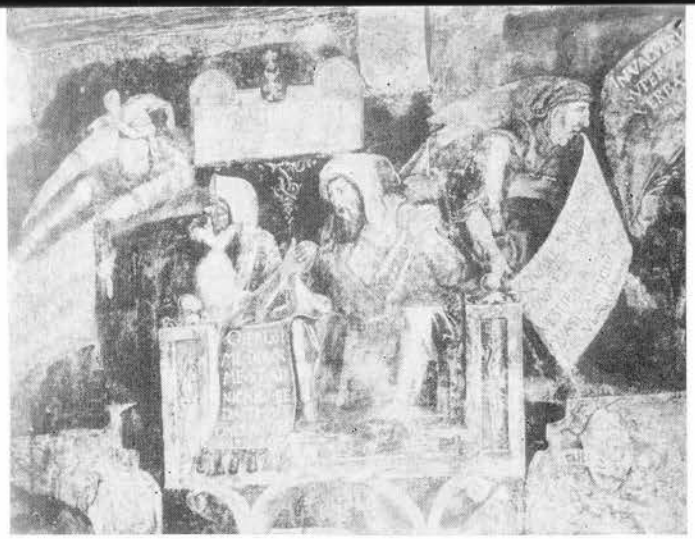
40. *Facerea lumii și Izgonirea din Paradis*
(copie de Johann Balthasar Bauer)



41. *Închinarea magilor:*
Maria și Iosif

42. *Isus în fața lui Caiafa*

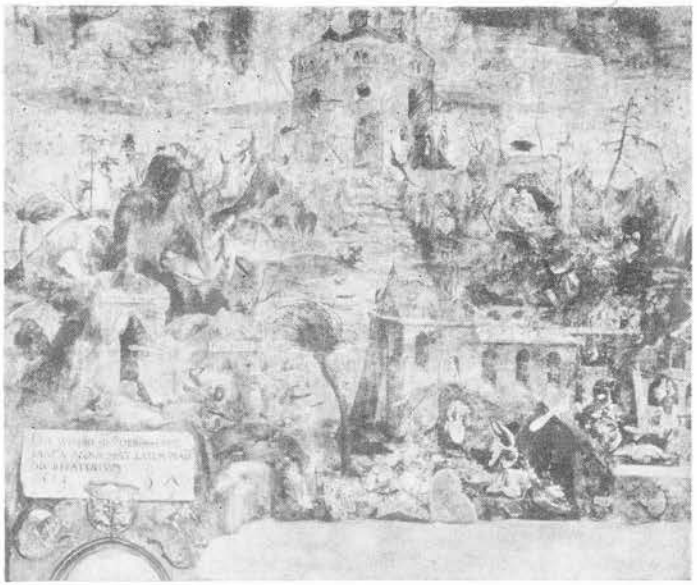
43 *Batjocorirea lui Cristos*



44. *Profeții (în stînga: Ieremia)*

45—59 Ciclul carmeliților (în refectoriu)

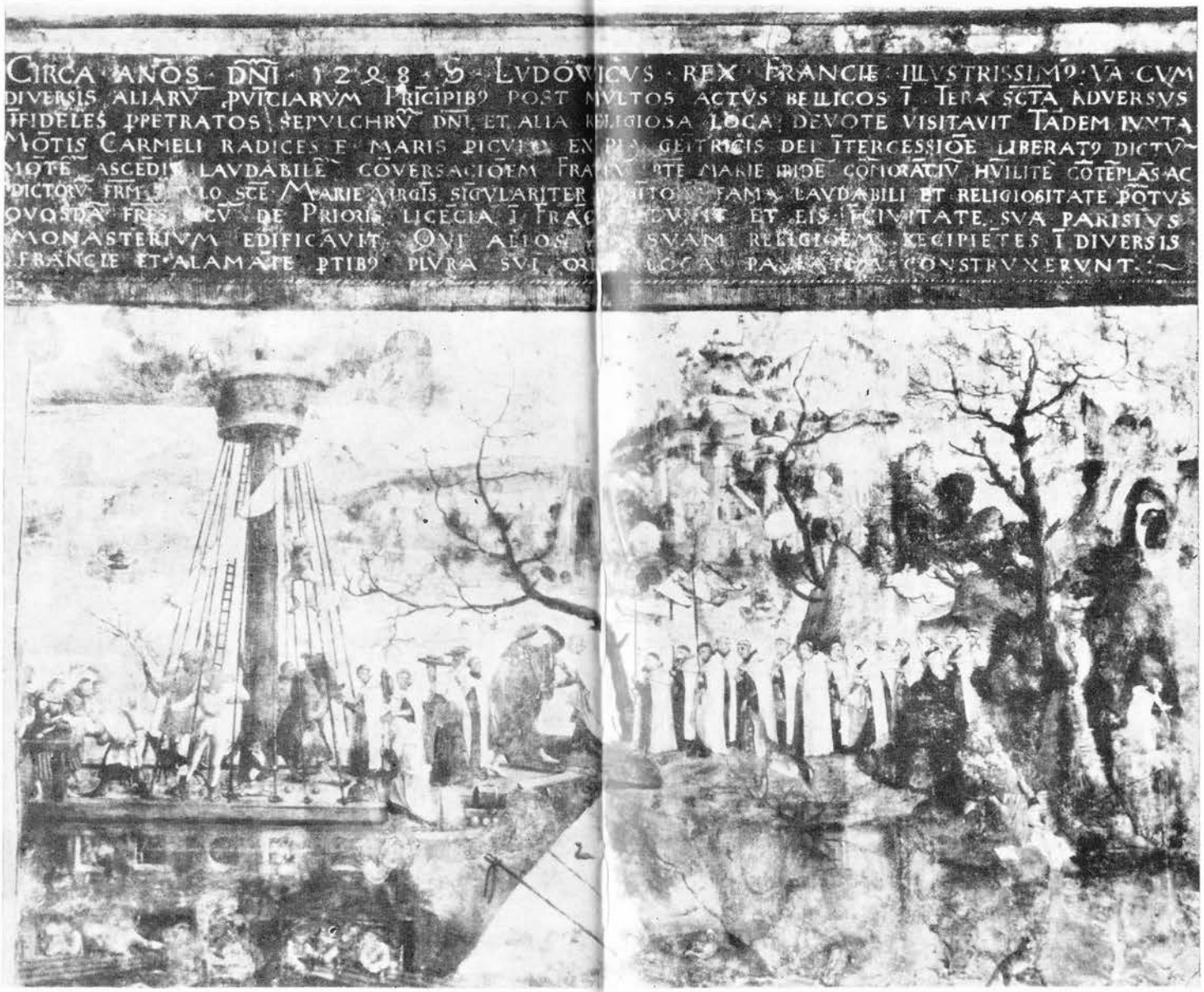
45. *Sarazin lovind un călugăr*, detaliu (din il. 46)



46. *Atacul sarazinilor*

47. *Grupul cu Ludovic cel Sfînt*, detaliu (din il. 49)

48. *Trei carmeliți tiriți la locul execuției*, detaliu din *Martiriul carmeliților* (il. 50)



49. *Aducerea carmeliților de către Ludovic cel Sfînt*

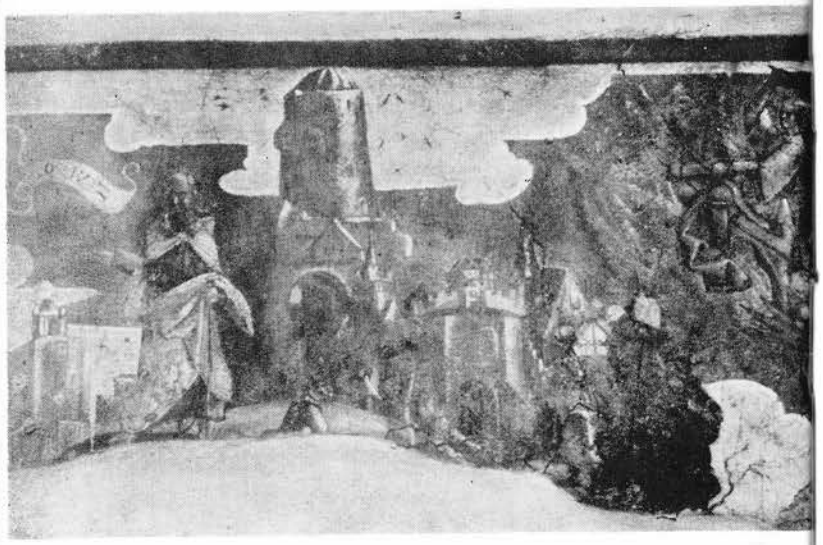
50. *Martiriul carmeliților*

51. *Locul execuției*, detaliu (din il. 50)

52. *Minunea de la mormintul lui Elisei*, detaliu (din il. 53)

53. *Scene din viața lui Elisei*

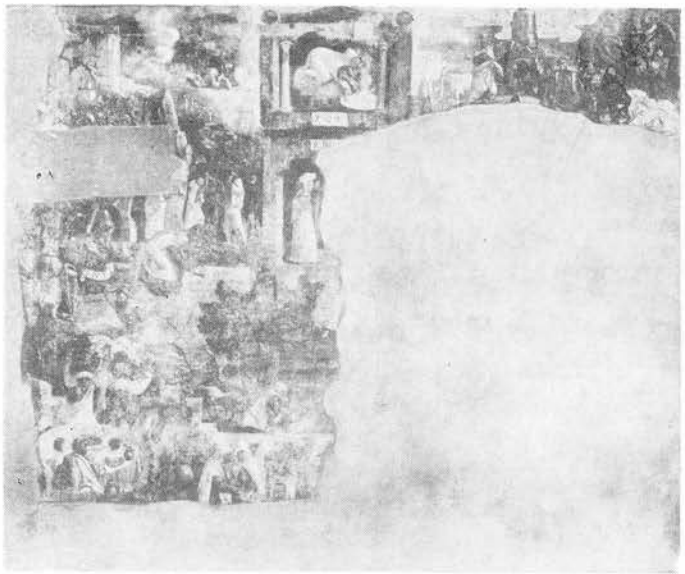
54. *Elisei și un învățăcel profet*, detaliu (din il. 53)

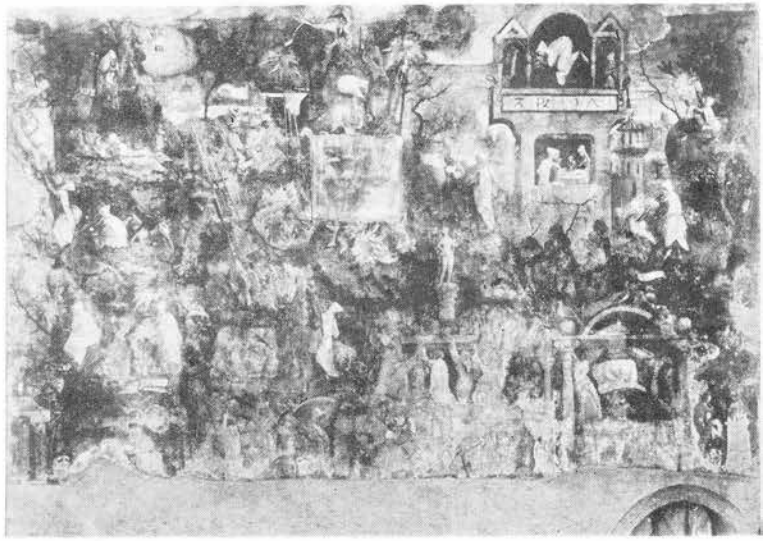


55. *Elisei în fața orașului și Carul de foc al lui Ilie*, detaliu (din il. 56)

56. *Scene din viața lui Elisei*

57. *Scene din viața lui Ilie*



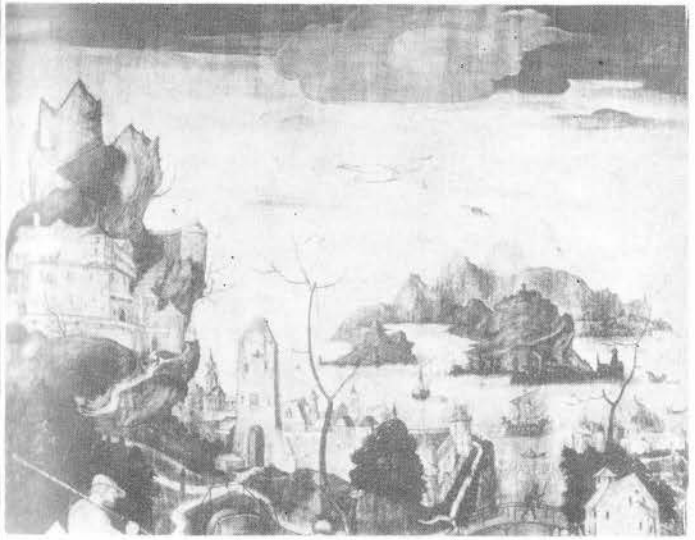


58. *Ilie sub un tufiș și apariția lui Dumnezeu pe muntele Horeb*, detaliu (din il. 57)

59. *Ilie vindecă fiul văduvei*, detaliu (din il. 57)

60. *Plecarea apostolilor*, voleul exterior stînga, revers

61. *Plecarea apostolilor*, voleul exterior dreapta, revers



62. *Plecarea apostolilor*,
fragment de peisaj din fundal (din il. 61)

63. *Plecarea apostolilor*,
fragment de peisaj din fundal (din il. 60)

64. *Cina cea de taină*, voleul exterior stînga

65. *Cina cea de taină*, detaliu (din il. 64): *Sosirea zbirilor*

66. *Cina cea de taină*, detaliu: *Isus și Ioan*

67. *Altarul de la Herrenberg*

68. *Sfîntul Chip (Năframa Veronicăi;* v. il. 67)

69. *Cina cea de taină, detaliu (din il. 64): grup de apostoli şi cîrciumarul*

70. *Cina cea de taină,* detaliu: *grup de apostoli din dreapta*

71. *Cina cea de taină*, detaliu: *grup de apostoli din stînga*

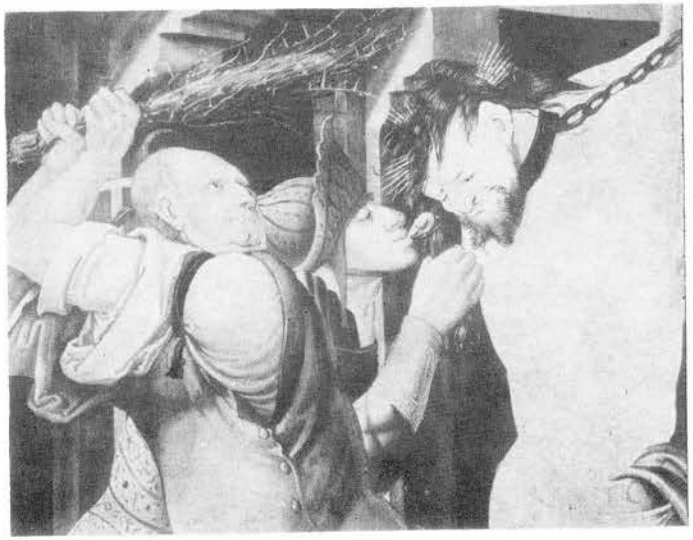
72. *Cina cea de taină*, detaliu: *mușcătura lui Iuda*

73. *Batjocorirea lui Cristos*, detaliu: *Ecce homo* (din il. 75)

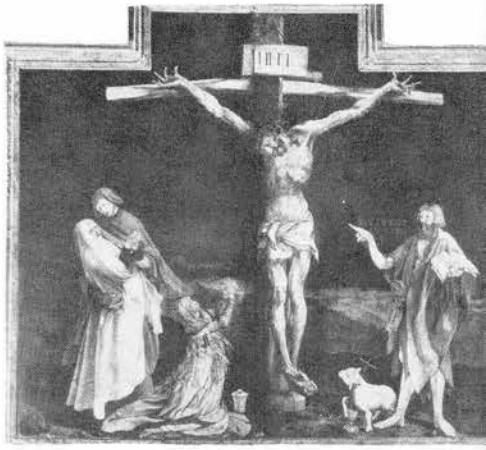
74. Matthias Grünewald; *Batjocorirea lui Cristos*

75. *Batjocorirea lui Cristos*, voleul interior stinga

76. *Batjocorirea lui Cristos*, detaliu: *Incoronarea cu spini*



77. *Batjocorirea lui Cristos*, detaliu



78. Matthias Grünewald: *Altarul din Isenheim, Răstignirea*

79. *Răstignirea lui Cristos*, voleul interior dreapta

80. *Răstignirea lui Cristos*, detaliu:
Ioan și sfintele femei sub cruce

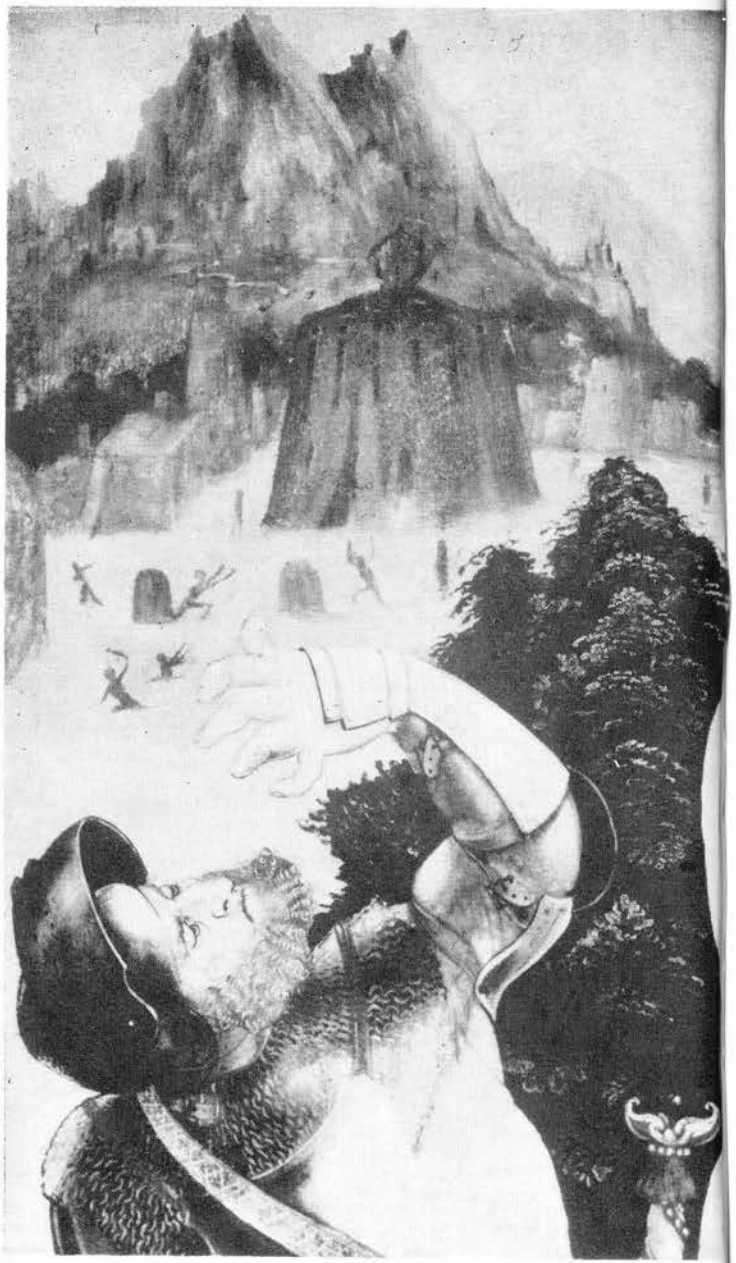
81. *Răstignirea lui Cristos*, detaliu:
Maria Magdalena sub cruce

82. *Învierea lui Cristos*, detaliu:
Soldat speriat și joc de cărți

83. *Invierea lui Cristos*, voleul exterior dreapta

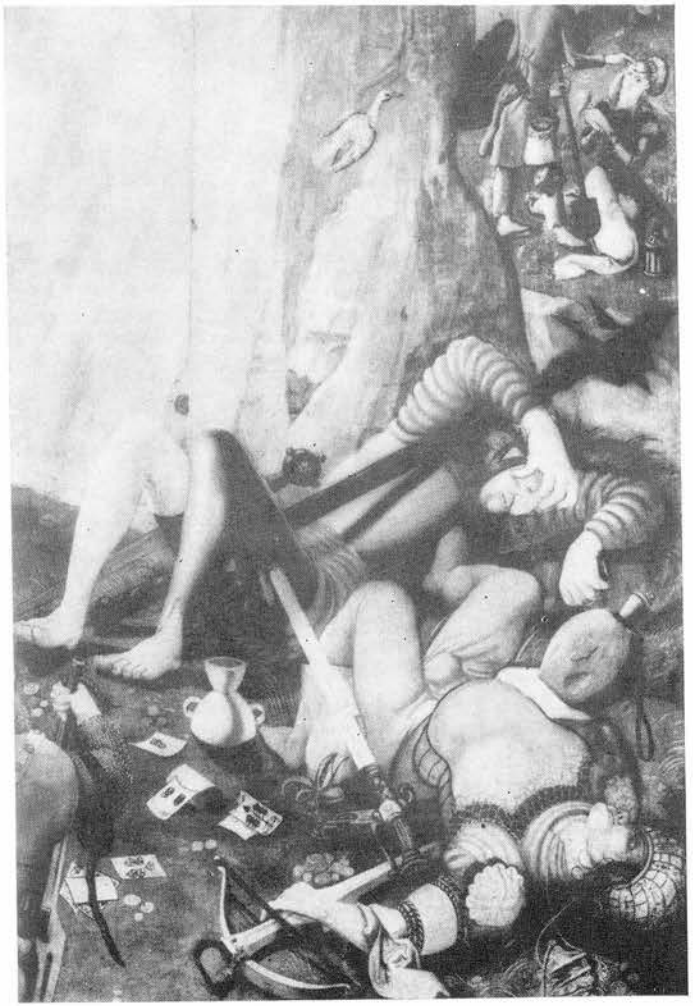
84. Matthias Grünewald: *Altarul din Isenheim*, *Invierea lui Cristos*, detaliu

85. *Invierea lui Cristos*, detaliu: *mercenar fugind*



86. *Invierea lui Cristos,* detaliu: *peisaj şi mercenar fugind*

87. *Invierea lui Cristos,* detaliu:
mercenari ameţiţi de băutură şi joc de cărţi



88. *Circumciziunea*, voleul interior dreapta, revers

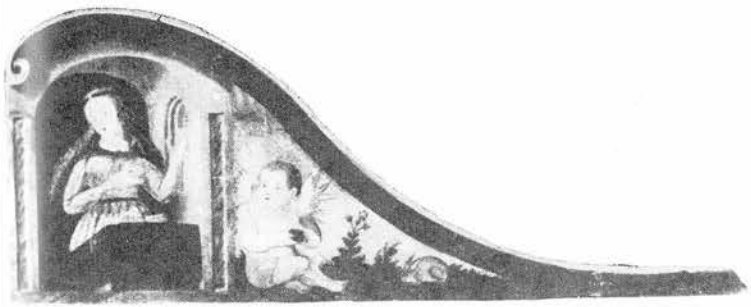
89. *Circumciziunea*, detaliu

90. *Logodna Fecioarei,* voleul interior stînga, revers

91. *Logodna Fecioarei,* detaliu: *Portretul lui Jörg Ratgeb* (?)

92. *Logodna Fecioarei,* detaliu

93. *Logodna Fecioarei, detaliu* (în centru: *Portretul soției lui Ratgeb* [?])



94. a) *Bunavestire*, partea din stînga: Îngerul

94. b) *Bunavestire*, partea din dreapta: Maria

95. a) *Sfîntul Chip (Năframa Veronicăi)*, detaliu: *îngerul din stînga cu cădelniţa*

95. b) *Sfîntul Chip (Năframa Veronicăi)*, detaliu: *îngerul din dreapta cu cădelniţa*

96. *Inchinarea magilor*

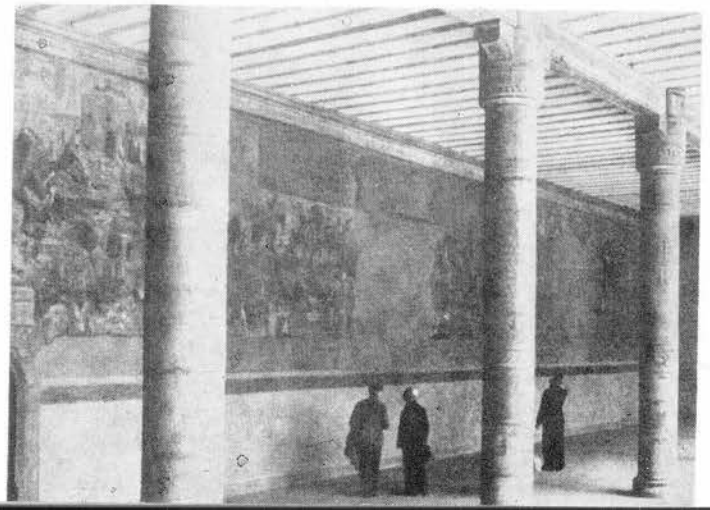
97. *Ioan sub cruce*

98. *„Femeia din Mömpelgard“* (v. il. 99)

99. *Refectoriul seniorial din Mănăstirea cistercienilor, Maulbronn*

100. *Portret de bărbat* (v. il. 99)

101. Mănăstirea carmeliților din Frankfurt. refectoriul. Starea de păstrare a picturii murale cu ciclul carmeliților (înainte de restaurare)



Calculul privitor la dezgolirea genunchilor nu s-a confirmat integral, lucru dovedit prin două corecturi semnificative: Andrei purta inițial sub rasa lui o cămașă care abia îi ajungea pînă la genunchi. Tivul ei zdrențuit și lînos se mai deslușește limpede pe sub „toga" adăugată ulterior, aceasta fiind atît de transparentă, încît coapsele se mai văd ca printr-un văl. O corectură asemănătoare găsim și pe voleul din stînga, la Ioan, care avusese inițial și el picioarele nude pînă la genunchi. Și acestea au fost acoperite ulterior cu o „togă" din lînă de culoare deschisă, retușul făcîndu-se însă atît de superficial, încît drumul urcînd oblic mai transpare încă și după repictare. Din aceste autocorecturi reiese că Ratgeb a vrut să-l întovărășească pe masivul Petru cu un Andrei cît mai mobil, iar pe Iacov cel vîrstnic cu un Ioan ca deschizător de drum care i-o ia tinerește înainte, elasticitatea genunchiului funcționînd ca forță motrice a mișcării. Va fi observat însă curînd, pesemne, că o asemenea îngrămădire de picioare era inoportună pe plan compozițional, dezorganizîndu-i tabloul ca un gard înclinat și plin de goluri și distrăgînd atenția de la mijloacele mai subtile prin care putea să desfășoare și să potențeze acțiunea și anume de la toiagurile paralele cu simbolica lor sugestivă. Pornind de la Petru, toiagul acestuia ne transmite un moment de calm. Andrei își pune lucrușoarele pe umăr marcînd un început dinamic. Toiagul pus pe umăr, îndreptat asupra lui Iacov cel Mic, apare ca un indicator spre drumul ce șerpuiește pe mal. Un călugăr cerșetor sau un vameș îi strigă ceva lui Toma, dar acesta, neluîndu-l în seamă, își continuă voinicește marșul.

Pe voleul din dreapta sugerarea spațiului se realizează prin estomparea succesivă a culorii în planurile mai îndepărtate; în stînga descoperim în schimb mijloace mai diferențiate: toiagul lui Iuda Tadeul este prelungit, în depărtare, prin linia șerpuită a cărării ce traversează curtea bisericii. Toiagul lui Ioan este îndreptat în aceeași direcție cu drumul riveran al orășelului și poteca abruptă ce urcă spre cetate.

Corăbiile care fac legătura dintre orașele insulare și coastele îndepărtate — acolo unde uscatul se destramă în arhipelag — sugerează viitoarele călătorii pe mare ale apostolilor.

Cotiturile și serpentinele drumurilor urmează contururile apostolilor. Liniile de contur ale lui Andrei sînt însoțite de o fîșie brună de coastă, parcă decupată dintr-o scîndură ale cărei pante sînt nuanțate cu cenușiu-deschis. Pe voleul din stînga, o răscruce de drumuri ocolește tichia rotundă a lui Iacov cel Mare, alunecă apoi de-a lungul ei și a brațului său stîng pînă pe linia crește-tetului lui Simon și se îndreaptă către un pod a cărui curbă este potrivită după capul rotund al lui Iuda Tadeul; tot astfel și malul unei biserici insulare corespunde îndoiturii brațului său. Această manieră nu are doar sensul formal al încadrării și ritmării, ea trebuie înțeleasă totodată simbolic, drumurile respective vădindu-se a fi astfel niște căi vitale sortite inevitabil apostolilor.

Peisajul

Primplanul e de un galben-deschis-nisipos cu mici smocuri de iarbă verde-închis pe care sînt încrustate ca ornamente flori și buruieni.

În planul de mijloc, cafeniu, înaintează profund un golf albastru-verzui. Pe mare înoată lebede. Urmează arhipelagul! Iuda Tadeul cu toiagul lung și haina roșu-vinuriu se profilează puternic pe oceanul albastru-verzui, în timp ce un grup de copaci, frumos și verde, urcă spre înălțimi, slujind ca fond lui Iacov cel Mic, înveșmîntat într-un pieptar roșiatic, pălărie și mantie cenușii.

Voleul din stînga emană o căldură puternică, sonoră. Planul de mijloc, cafeniu, prezintă coroane de copaci verde-închis, un oraș roșiatic în fața mării cu oglinda rece, cenușiu-albăstruie, apoi brunul-intens al muntelui cetății din stînga și întinsele cîmpuri verzi din cetate. Lîngă pod se află, în dreapta, o mănăstire luminoasă, la umbra unui grup de copaci mari, de culoare închisă, compactă. Revin

însă mereu: drumurile, marea, depărtările. Urcușurile și coborîșurile șerpuinde ale drumurilor care se întretaie, conducînd cînd în sus, spre cetate, cînd de-a lungul coastei sau peste pod. Cetatea este structurată orizontal, făcînd să se distingă cu atît mai net și contrastant diagonalele drumurilor. Marea turcoaz se luminează în registrele superioare, îndepărtate, pe măsură ce cerul se oglindește mai nestingherit în ea. Cerul este structurat pe orizontală; în depărtare se înalță un masiv muntos, mișcarea fiind echilibrată pe orizontală de zborul unei berze elansate. Forme care curg, se întind spre felurite ținte.

Pe voleul din dreapta — o furtună se îndepărtează, mai atîrnă însă cu un nor greu pe deasupra crenelelor nude ale unei cetăți durate pe verticală. Sub norii grei de furtună ca ecran pentru castelul de un cenușiu palid, fantomatic, Ratgeb își alege zona de maximă luminozitate dincolo de podul suspendat. Tonalitățile devin gri-argintii în stînga, în opoziție cu nuanțele calde de mușchi brun-verzui din partea opusă. De remarcat zvîcnirea îndrăzneață prin care incinta, continuînd linia drumului de strajă, se înalță brusc, violent, către stîncile brun-verzui. Drumul din planul de mijloc nu mai este înfățișat în tonalitățile calde de brun, ca în stînga, ci în gri-argintiu, după cum și veșmintele apostolilor prezintă variante de griuri.

Peisajul din fundal e ținut în nuanțe sepia și gri-argintiu. Norii de furtună din dreapta sînt în partea de jos brun-roșiatic-închis, sus albastru-verzui, iar sub curcubeu cenușiu-verzui-albăstrui în formațiuni consistente, puternic hașurate. Atmosfera: adîncurile cerului se deschid spre lumină, conținînd o încordare potențială, amenințătoare.

Culorile de pe aceste voleuri exterioare sînt mult mai calde și mai întunecate decît cele de pe voleurile interioare, mai ales tonalitățile verzi și brune. Nicăieri nu apare albul-văros sau cenușiul-spălăcit. Culorile principale ale *Răstignirii* — trandafiriul și incarnatul — lipsesc cu totul.

Patimile lui Cristos

Pictorul nostru şi-a încărcat cu energie revoluţionară opera încă din voleurile exterioare ale altarului. De îndată ce se deschideau, se vedea desfăşurîndu-se pe cele patru panouri interioare drama Patimilor. Sesizăm aici un spirit răzvrătit, pornit spre a-şi însuşi tematica sacră şi a plasa faptele Patimilor, cu furie acuzatoare, în chiar miezul contemporaneităţii.

Armonizarea picturală a panourilor înfăţişînd Patimile e înfăptuită prin cerul cenuşiu-albăstrui, nuanţat, care trece prin toate cele patru panouri, în timp ce primplanul este de fiecare dată vizibil modificat.

CINA CEA DE TAINĂ
(FIG. 64–66, 69–72)

Colţurile superioare din dreapta şi din stînga, bordate cu un galben-nisipos-deschis, sînt pictate în siena-închis, găurile rotunde sînt negre. Interiorul arcului este un siena-intens, arhivolta fiind evidenţiată prin nuanţe mai deschise.

În registrele inferioare arhitectura este de un cenuşiu-spălăcit, evidenţiind eficient contrastul dintre această culoare rece şi căldura intensă a arcelor brune. În contrast cu acest cenuşiu-rece se află şi coloana albă-trandafirie, precum şi uşa deschisă, galben de şofran, a dulapului de perete cu felurite vase de spiţerie de culoare verde-vitriol. Cadrul interior al dulăpiorului de spiţer este brun-roşcat-intens şi se distinge clar de mulura gri-albăstruie pe care se reazemă dulăpiorul. Totul este bazat pe contrastul dintre culorile calde şi reci. Cadrul interior creat prin coloanele cenuşii din stînga şi dreapta, plasate chiar la margine, corespunde coloanelor de marmură verde ale celor două cadre ale *Batjocoririi*.

Ca şi *Plecarea apostolilor*, *Cina cea de taină* a fost modificată faţă de versiunea anterioară, ochiul pătrunzînd mult mai adînc în planurile îndepărtate. Cămăruţa joasă a cedat locul unei înalte hale boltite. Deasupra Cinei se desfăşoară peisajul scenei de pe Muntele Măslinilor cu un cer de noapte albastru-cenuşiu, greu şi înnorat, care se înseninează spre registrul inferior, devenind un blînd albastru-regal şi apoi galbenul de ceai tulbure străbătut de roşul zorilor. Secera lunii descrescînde înconjurată de cîteva stele, pluteşte pe deasupra turnurilor gri-albăstrui ale oraşului din depărtare, îngrădit în faţă de copaci şi tufişuri verzi-albăstrui. Cîmpul este cenuşiu-spălăcit, de parcă ar fi căzut brumă. Ogorul este străbătut de un pîrîu gri-albăstrui, pe ale cărui maluri se află tufişuri desfrunzite. Deasupra pîrîului, păşesc pe un podeţ zbirii. Totul exprimă încordare şi neliniştе. Un ostaş înzăuat, în dreapta, se apleacă înainte şi luminează cu o făclie. Un cîine se repede la el, în timp ce Iuda îi şi arată primului zbir ajuns la mal drumul pe care s-o apuce. Pe cît de nervos sînt pensulate aceste figuri de fundal într-o sepia monocromă, pe atît de energică şi fără echivoc este acţiunea şi mişcarea lor: încordarea purtătorului făcliei, exprimată prin aplecarea sa înainte, cîinele alergînd, Iuda indicînd drumul, haita de slugi îngrămădite lîngă pod.

În aceste zori abia mijind se înalţă un masiv muntos al cărui vîrf este încins de o cetate cu donjonul rotund. În timp ce muntele mai este scăldat în lumina înşelătoare verde-albastru-violetă a zorilor, sus, în vîrf, construcţiile cetăţii sînt luminate de primele raze ale dimineţii.

În faţa acestui vîrf se înalţă stînci temerar zimţate, de o culoare deschisă, roşiatic-gălbuie, pe care n-o putem apropia decît de cea a incarnatului. Căci este aceeaşi tonalitate ca şi a trupului nud al celui înviat sau al celui răstignit: culoarea transsubstanţializării, a tranziţiei „dintr-un trup material într-un corp spiritual". Nuanţe violet-roşietice cu pete verzi şi albastre îi conferă acestei stînci un modelaj aparte şi pîlpîiri ciudate. Nu este o lu-

mină firească, ci una supranaturală, „celestă", revărsîndu-se oblic, într-un șuvoi strălucitor. Prin această cale de raze, în miezul unei licăriri de culoarea lămîii plutește un înger-putto cu crucea, în spatele căreia aburește un nor cenușiu-deschis. Părul îngerului-putto e castaniu-roșcat, conturul aripilor este cafeniu-închis, ca și părul lui Isus la Ghetsemani. Acesta stă îngenuncheat într-o mantie cenușie de plumb, de sub care se ivește un picior trandafiriu-deschis surprinzător de mare. În fața lui se află trei apostoli dormind: Petru într-o mantie turcoaz, Ioan într-un roșu-somon, iar cel de-al treilea într-o mantie gri-deschis. Culorile sînt tulburi și surde, fără urmă de căldură sau o luminozitate mai intensă.

Ca și la *Cina cea de taină* din Rotterdam comesenii se exprimă prin grimase ciudate și o gesticulație accentuată. În locul toiegelor apostolilor așezate pe jos în prima compoziție, picioarele scaunelor din primplan creează acum impresia de agitație potențată, mai ales că trepiedul lui Iuda a fost răsturnat în timp ce cîrciumarul cu pantalonii verzi ca iarba și pieptar cenușiu-gălbui se tîrăște pe jos, într-o poziție insolită, pentru a ridica o cană răsturnată din care se prelinge pe podea un fir subțire de vin roșu. Această figură bizară își are originea în mod evident în teatrul popular al misterelor, în care cîrciumarul făcea asemenea farse la reprezentarea *Cinei de taină* (fig. 64, 69).

Sugerarea stereometrică a spațiului este de-a dreptul uluitoare, mai ales în ceea ce privește distanțarea și orînduirea scaunelor. Privirea ce trece printre picioarele scaunelor și printre scaune îngăduie să se deslușească peste tot un spațiu precis măsurat și palpabil. Umbrele sînt astfel dispuse pe podeaua de piatră cenușiu-deschis, încît se obține o puternică iluzie spațială.

Jörg Ratgeb reunește și de data aceasta diferite motive *într-un singur tablou:* Cina, Grădina din Ghetsemani și, undeva în fundal, ceata de zbiri. Dar în acest tablou cele trei scene nu sînt împreunate superficial, ca într-o „panoramă". Dimpotrivă,

ele sînt astfel îmbinate, încît redau un context dramatic de o extremă intensitate.

Sînt remarcabile forța penetrantă și siguranța îndrăzneață cu care pictorul nostru introduce în spațiu două diagonale care să orienteze privirea: prima axă pornește din stînga jos, de la piciorul întins al cîrciumarului, trece apoi peste dreapta înălțată a lui Isus către Ghetsemani în fîșia de lumină în care apare îngerul cu crucea.

Cealaltă diagonală este marcată de spatele plecat al trădătorului care încearcă să înhațe dumicatul cu privirea încrîncenată, continuă apoi cu dreapta ridicată a binecuvîntare, cotind spre stînga, unde din depărtare zbirii înaintează prin nămeți spre a-l prinde pe Isus.

Așadar Isus, care întrece prin înălțime ca un uriaș pe comesenii adunați în jurul Cinei, este plasat la mijlocul mesei, pe care o stăpînește ca un înalt indicator de drum, între linia lumească, rea, a lui Iuda și linia mîntuirii, în Ghetsemani (fig. 66). Cu personajul central drept, îmbrăcat în veșminte modeste, cenușii-albăstrui, contrastează puternic figura trădătorului, caracterizată prin trupul chircit, gata să-și piardă echilibrul, dar mai ales prin culoarea hainelor: veșmintele sale galben-auriu și roșu-auriu în nuanțe țipătoare îl definesc drept slugă a zeului Mammon, după cum zarurile și pachetul de cărți care-i cad dintre găietanele pieptarului îl demască drept un aventurier avid de cîștig. Însă în clipa în care buzele sale dau să îmbuce, un muscoi îi intră în gură. E vorba de un motiv luat din superstițiile populare, după care diavolul intră adeseori ca muscă în gura deschisă sau în nările victimei sale. Ratgeb a coroborat așadar textul din Evanghelia lui Ioan, capitolul 13, versetul 27: „Și după dumicat a intrat atunci Satana în el" în acest motiv popular mai grosier (fig. 66, 72).

Vedem deci că, întocmai ca la *Cina cea de taină* din Rotterdam, realismul vulgar al pictorului nostru se metamorfozează pe nesimțite în simbolism.

Scena de la masă

În ceea ce privește expresia, ar fi greșit să evidențiem la Ratgeb caracterul caricatural și grotesc drept principiu unic. Dacă privim chipurile unul cîte unul, vom constata că pictorul folosește caricatura doar atunci cînd vrea să vestejească ceea ce este rău din punct de vedere moral, prezentîndu-l drept urît și vrednic de dispreț ca de pildă în cazul lui Iuda și al cîrciumarului! Nu este vorba, însă, numai de o denaturare a expresiei sau de o exagerare. Agitația comesenilor se naște de pildă din contrastul dintre figurile calme și cele peste măsură de mișcate, aflate într-o continuă schimbare a axelor de direcție și în mult mai mică măsură din șarjarea și caricaturizarea diferitelor figuri. Toate își dobîndesc expresia prin simpla linie a conturului. La Ratgeb nu avem de-a face cu o modelare a capetelor din culoare, el nu urmărește sugerarea unor elemente plastice palpabile. Capetele sale rămîn mai degrabă plate ca niște plăci, ceea ce se observă cel mai limpede la capul lui Iuda, la Petru, la apostolul (cu veșminte albăstrii ca oțelul) cu capul întors spre dreapta, deasupra cîrciumarului sau la vecinul celui blond.

Isus — păr castaniu și mantie cenușiu-închis, ca la Ghetsemani — păstrează o atitudine de contemplare calmă și blîndă, fără să exprime durere sau repros în clipa în care îi întinde bucățica de pîine lui Iuda. La pieptul său se află Ioan, palid, blond roșcat, într-un veșmînt verde-deschis. Apostolul din dreapta sa are straie roșu-somon și deasupra chipului său smead, cu barbă plină, un fel de glugă cenușie. Cu hostia primită în dreapta și brațele încrucișate pe piept, privește îngîndurat în gol (fig. 70). Personajul cu cap rotund de lîngă el, purtînd o scufie roșu-vinuriu și mantie gri-albăstruie, are o expresie întru totul neutră. E întors spre ciudatul său vecin din dreapta, care șade ca o păpușă cu bustul parcă introdus într-un corsaj, cu barba ascuțită și drept ca o lumînare, părul blond-cenușiu fiindu-i complet lins. Mantia sa albă-albăstruie e aruncată ca o pelerină pe umeri. Deosebit de surprinzător apare „gulerul tare".

Acest personaj blond cu pelerină este expresia fidelă a corectitudinii. A „înlemnit", după cum încearcă s-o demonstreze dreapta dusă la inimă. Expresia perplexă, de parcă i-ar fi pierit graiul, a acestui suflet cinstit este redată cu desăvîrșire, sugerîndu-se totodată și o anume automulțumire de sine și vanitate sectantă.

În schimb Iuda, cu veșmintele sale galben-aurii de slujitor al lui Mammon, e prezentat cît se poate de abject: păr roșu, de vulpe, la fel barba, chipul congestionat, în contrast cu carnația mai degrabă palidă a celorlalți ucenici. Picioarele sale sînt și ele de un trandafiriu respingător, în timp ce gura lacomă și căscată, spre care se îndreaptă muscoiul, nici că ar putea fi redată mai scîrbos decît prin această deformare accentuat congestionată, însoțită de gestica omului împiedicat de scaun, gata să cadă, pierzîndu-și cărțile de joc și zarurile.

Vecinul său din stînga, cu barba castanie, în mantie roșu-vinuriu, cu o tichie de aceeași culoare, manifestă un calm demn, chiar solemn (fig. 68). Următorul spre stînga, în veșminte albastre ca oțelul, care-și întoarce privirea de la masă, exprimă — mai ales prin gestica mîinilor — o încordare bombastică: mișcarea circulară „înșurubată" a trupului, degetele răsfirate, mimica chipului prea bucălat.

Impuls și contraimpuls al mișcării: Iuda, prezentat din profil, poticnindu-se o ia spre stînga. Vecinul său din stînga, apărînd de asemenea integral din profil, e întors spre dreapta. Această pereche contrastantă predă apoi ștafeta grăsanului întors cu fața la noi, și care îl apostrofează pe cîrciumar. Urmează apoi o întoarcere bruscă spre stînga, dealtfel firească: cel care-și suflă nasul e înfățișat tot din profil (fig. 71). Prin straiele sale de culoarea garanței și mantia gri-albăstruie cu căptușeala galbenă de șofran — ceva mai deschis decît galbenul-auriu al lui Iuda — ne bucură de cromatica cea mai bogată. De data aceasta el se limitează la „stoarcerea" nasului fără să se mai ajungă la „explozia" operei de tinerețe (în timp ce scuipatul de pe *Biciuire* e redat în toată scîrbo-

şenia lui, fig. 77). Chiar deasupra lui sesizăm mişcarea radicală, în sens invers, a vecinului său.

Bărbatul cu barbă castanie şi veşmînt roşu de garanţă, monocrom, se holbează la Iuda cu dreapta ridicată, mut şi stupid (fig. 71). Parcă încremenit apare şi sectantul înfrăţişat din profil cu păr negru de piei-roşii şi haină verde ca iarba, culoare complementară pură (fig. 71). Acesta mai stă încă nemişcat, cu ochii holbaţi, dar după aceea Ratgeb struneşte toate resorturile mişcării turbulente: mîinile bărbosului Petru — de acelaşi carmin ca şi ale personajului cu glugă din faţă —, avînd pe stînga tatuat un cocoş, gesticulează vehement, „acompaniate" de cele ale apostolului cu ochi scînteietori şi dinţi rînjiţi (purtînd veşminte de indigo-luminos şi aşezat la stînga lui Isus), care se răsteşte la cel cu aspect de sectant, expresia sa vrînd parcă să spună „am ştiut-o de la început".

Cenuşiul ca numitor comun

Cenuşiul dominant este cel de pe veşmîntul gri-albăstrui al lui Isus. Aceeaşi culoare revine, în stînga, la cel ce-şi suflă nasul, apoi la faţa de masă, partea care atîrnă lîngă Iuda, şi jos la cană. Acelaşi gri-albăstrui apare şi pe straiele celui de-al doilea apostol, cel cu capul rotund. Din acest gri-albăstrui se desprind nuanţe: a) mai închise: mantia cu reflexe de oţel a apostolului întors cu faţa spre privitor; b) mai deschise: mantia alb-albăstruie a celui de-al treilea apostol din dreapta.

De la straiele plumburii ale lui Isus şi mantia de aceeaşi culoare a apostolului din stînga, cenuşiul dominant trece în registrul superior al tabloului, adîncindu-se în tentele cenuşiu-albăstrui ale cerului, ale fundalului oraşului, ale apei, ale norilor de fum din spatele îngerului putto, în violetul-cenuşiu al masivului muntos pînă la întunericul tulbure al norilor nocturni. Şi totuşi, în toată această gamă de griuri, cea mai importantă şi mai esenţială tonalitate rămîne plumburiul construcţiilor şi zidurilor. Deasupra feţei de masă cu pîinile galbene ca mierea şi paharele de vin transparente, în nuanţe verzui sau brune, se lasă spre mijloc o

umbră cenuşiu-albăstruie de aceeaşi nuanţă cu mantia alb-albăstruie a apostolului blond. Scaunele sînt cenuşiu-cafeniu-deschis, podeaua galben-cenuşiu-deschis cu nuanţe de cenuşiu-verzui (spre stînga).

Lîngă acest cenuşiu neutralizant, care paralizează culorile ţipătoare, albului îi revine funcţia de a spori viguros coeziunea tabloului:

1. podeaua: cenuşiu-gălbui, mai luminoasă, aparent, decît faţa de masă,
2. pieptarul cîrciumarului face trecerea spre
3. faţa de masă,
4. coloană cenuşiu-deschis în dreapta, la margine, ca o legătură nemijlocită spre cer, unde la baza de stîncă a Muntelui Măslinilor (cenuşiu-deschis-violet-verde-albăstrui), dar mai ales în stînca înaltă abruptă, revine aceeaşi culoare pe care a avut-o şi pămîntul.

De importanţă covîrşitoare este următorul lucru: cenuşiul şi albul formează suportul pe care se detaşează coloritul pestriţ al figurilor armonizate la rîndul lor cu dominanta cenuşiu-albicios prin aceea că toate culorile sînt rupte sau rehosate prin modularea lor spre alb.

Prin contrastul fundamental creat între primplanul foarte încărcat cu elemente materiale — ca scaunul răsturnat, cîrciumarul tîrîndu-se pe jos, picioarele răşchirate ale scaunelor — şi muntele Sion, Taborul, acel munte îndepărtat al „schimbării la faţă" parcă întru totul dematerializat şi transfigurat, ni se dezvăluie sensul major al întregului panou: înălţarea spirituală dintr-o lume greu împovărată spre o totală despovărare.

BATJOCORIREA LUI CRISTOS (FIG. 75)

Aşa cum în *Cina cea de taină* a legat scena principală de două momente secundare (Rugăciunea lui Isus pe Muntele Măslinilor şi sosirea cetei de zbiri condusă de Iuda), Ratgeb a reunit şi în panourile

cu *Batjocorirea lui Cristos* diferite scene din ciclul patimilor.

Două coloane din marmură verde, trandafiriu-albăstrie, și albastru-roșiatică, placate cu alamă, poartă o clădire deschisă către toate părțile și formată dintr-o scară liberă și o galerie cu două etaje. Cele patru coloane conice ale galeriilor, subțiate în partea de sus și de jos și de asemenea placate cu alamă, sînt colorate alternativ în roșu și negru.

În această arhitectură fantastică, ca un decor de operă, sub un sistem de arce cenușii construit ca bolta de lemn din *Cina cea de taină*, Ratgeb și-a plasat *Batjocorirea* în fața coloanei centrale, *Încoronarea cu spini* în primplanul din dreapta, iar scena *Ecce homo* pe emporiul scărilor din dreapta, cu un Isus nud, purtînd pe umeri o mantie purpurie, alături de Pilat din Pont în veșminte negre și o mantie roșu-portocalie bordată cu hermină. Deasupra se află în sfîrșit Isus înaintea lui Pilat, Isus purtînd veșmîntul simplu, cenușiu din *Cina cea de taină*, în timp ce Pilat din Pont mai apare o dată pe galerie deasupra unui covor verde, însă singur, ca spectator al dramei Patimilor, urmărind calm scena martiriului.

Prin această punere în scenă amețitoare, bazată pe o succesivă mișcare de „înșurubare", pictorul a urmărit să atragă spectatorul în miezul acțiunii, pentru ca acesta să asiste — ca într-o vîltoare — la toate torturile suferite de Isus. Nu e cazul să descriem amănunțit sălbăticia turbată a celor șase călăi. Prin figurile lor nefirești ei se află în brutală contradicție cu slăbiciunea nudă a celui torturat care — înlănțuit de coloană și stînd pe un soclu gri, puternic reliefat — își suportă martiriul nu cu demnitate mută, ci cu îndîrjirea îndurerată proprie fanaticului înverșunat (fig. 75). Contrastul între călăi și victima lor este amplificat de Ratgeb prin antiteza și mai ascuțită dintre „omul durerii"[17] și cîrmuitorul ținutului, Pilat din Pont, care — înzestrat cu o capă de hermină, o pălărie princiară pompoasă și un sceptru de aur — apare ca o caricatură a principilor contemporani (fig. 73). Intenția politică, agresivă a lui Ratgeb devine

evidentă îndeosebi în stînga sus, unde — ținînd un șoim de vînătoare — Pilat se apleacă peste balustrada acoperită cu brocart, în timp ce un steag cu vulturul bicefal al habsburgilor flutură pe unul din turnuri.

După surghiunirea ducelui Ulrich, landul Württemberg a trecut sub administrația habsburgică, care a introdus reacțiunea catolică în țara răvășită de sectele evanghelice. În cercurile anabaptiștilor vulturul bicefal devenise chiar și mai înainte ținta atacurilor opoziției radicale. Astfel citim într-o scrisoare adresată de anabaptistul Michael Sattler comunității din Horb: „Capul (vulturului) este despicat. Nădăjduiesc că în curînd se va spulbera întregul său trup, precum e scris în cartea lui Ezra: «I-ai jignit pe cei blînzi, i-ai rănit pe cei ce odihneau și stăteau liniștiți. Ți-au fost dragi mincinoșii. Și ai distrus căminul celor ce aduceau roade și ai dărîmat zidurile celor ce nu ți-au pricinuit vreo pagubă»". Această interpretare polemică a vulturului bicefal revine la anabaptistul Augustin Baader din Augsburg, care, vorbind despre cele două capete de vultur, face aluzie la împăratul Carol V și la fratele acestuia, arhiducele Ferdinand, despotul din Württemberg.

Este oare întîmplător faptul că dimensiunile panourilor din Herrenberg sînt aproape identice cu cele ale altarului din Isenheim? Să fi îndrăznit oare Ratgeb, cu bună știință, să concureze această culme a picturii de altar din goticul tîrziu cu o creație proprie de aceleași proporții? Față de o asemenea ipotetică pretenție, însă, de a-și măsura opera cu cea a unicului Mathis Neithart-Gothart, trebuie să concedem că creația lui Ratgeb nu se apropie de forța vizionară a pictorului din Aschaffenburg, după cum și nivelul calității picturale a panourilor din Herrenberg se află sub nivelul altarului din Isenheim. Și totuși, în ciuda coloritului care-i este propriu — țipător — și în care galbenul de sulf, portocaliul, cinabrul, carminul, albastrul-deschis, cenușiul-deschis și verdele-sticlos sînt exaltate, căpătînd accente de alb strălucitor —

în fața panourilor lui Ratgeb ajungi la convingerea că este singurul care și-a însușit moștenirea lui Grünewald într-un spirit înrudit, a prelucrat-o și dezvoltat-o independent, ceea ce voi încerca să demonstrez prin sondaje, făcute cu ajutorul a trei lucrări: *Batjocorirea lui Cristos*, *Răstignirea* și *Învierea*.

Confruntarea acestor panouri ale Patimilor cu o operă timpurie a lui Grünewald, cu *Batjocorirea lui Cristos* de la München (fig. 74), duce mai întîi la un rezultat negativ pentru Jörg Ratgeb. Tabloul lui Grünewald este văzut de jos în sus, oblic. Punctul de privire se află atît de jos, încît în dreapta tabloului vedem latura inferioară a coapsei soldatului care înaintează. Cu prima privire, pe care trebuie s-o facem, înregistrăm pasul întins cu care soldatul intră în tablou. De la piciorul drept al zbirului aplecat înainte, linia privirii e condusă în sus, silindu-ne să ne uităm în acea direcție. Mai întîi trebuie să urmărim funia plină de noduri pînă la mînă. De aici alunecăm spre cot, spre umărul curbat, apoi peste curbura spatelui iarăși în jos, spre mîna stîngă, unde privirea este reținută o clipă de funia care înfășoară de patru ori mîinile lui Isus. De aici urcăm pe unghiul brațului îndoit al lui Cristos spre capul legat. Privirea își continuă apoi drumul peste unghiul frînt energic, format de-a lungul mînecii bufante, pînă la grimasa cîinoasă a zbirului, al cărui braț drept se înalță brusc către cot și se adună pe o orizontală amenințătoare pentru lovitură. Pumnul s-a și strîns și nu ne mai desparte decît o clipă de mare tensiune pînă să se prăbușească asupra celui vizat.

Această linie urcînd cu temeritate este amplificată prin gama de culori, care de fapt îi accelerează mișcarea. Astfel zbirul din primplan dreapta poartă culorile cele mai țipătoare: pantaloni roșu de garanță, pieptar galben de sulf cu nuanțe verzui și scufie roșie. Isus e înfățișat, dimpotrivă, în culori șterse, pasive: într-un albastru-blînd. Haidamacul de deasupra lui poartă pantaloni verzi și pieptar violet, capul fiindu-i puternic evidențiat de o șapcă galbenă. Aceste contraste cromatice

sînt armonizate printr-o legătură albă ce trece de la cămașa ieșită din pantaloni a zbirului la pînza de pe capul lui Isus și la cămașa sumecată a călăului, făcînd ca linia mișcării să fie abreviată și astfel smulsă abrupt în sus prin dinamica unei curbe.

Dacă trecem de la această compoziție extrem de concentrată și de mare intensitate la rotonda lui Ratgeb, agitîndu-se ca un carusel, avem la prima privire impresia unei scenografii: al unui spațiu baroc pentru o scenă a misterelor în care tabloul profund esențializat al lui Grünewald a cedat locul unor efecte exterioare. Dacă avem însă în vedere faptul că Ratgeb era constrîns să folosească asemenea arhitecturi supraînălțate pentru a umple registrul superior al panourilor sale zvelte, deslușim la o observare mai atentă intenția sa social-critică de a înfățișa pompoasa casă princiară drept coaja în al cărei miez se ascunde cel mai crud și mai josnic act de violență.

Desigur, tratarea Patimilor în patru scene separate a condus mai degrabă la dispersarea decît la potențarea efectului pictural. Ratgeb s-a străduit însă să obțină o compoziție coerentă, distribuind pe întreaga suprafață a panoului două culori principale: un galben-intens și un cenușiu-trist.

Cenușiul dominînd *Cina cea de taină* revine decisiv și în *Batjocorirea lui Cristos*. Este culoarea sumbră a Patimilor și domină — prin mantia lui Isus, alunecată de pe umerii lui, și șorțul legat în jurul șoldului — tot planul de mijloc, acoperind întreaga suprafață în nuanțe de cenușiu-verzui, oțeliu, plumburiu, și cenușiu-stins. Sînt degradeuri care se luminează în registrul superior, culminînd în griul-argintiu al balcoanelor și al turnului din depărtare.

Pictorul a înveșmîntat în galben de șofran doi zbiri torționari și doi mercenari, la vremea aceea galbenul trecînd drept o culoare a răului, a cărei semnificație de critică socială nu o putem trece cu vederea: ereticilor li se agăța de gît înaintea execuției *dat gele cruce* (acea cruce galbenă). Celor care profanau cuminecătura li se picta o hostie

galbenă pe piept și pe spate. Datornicilor ușuratici li se prindea în temeiul codului penal al împăratului Maximilian o placă galbenă pe haină, pe care trebuiau s-o poarte pînă ce-și lichidau datoriile. Faliților li se așezau pălării galbene pe cap, astfel că Hans Sachs putea folosi în poemele sale cuvîntul „galben" ca un fel de sinonim pentru „rău".

Mantia galben-aurie a lui Iuda de pe *Cina cea de taină* revine la figura primului zbir înfățișat din spate cu biciul în mînă și brațul stîng pe șold, care țipă la Isus cu capul dat pe spate. E înveșmîntat într-un galben de șofran mai deschis decît cel al lui Iuda. Această monocromie este de reținut, pentru că Ratgeb preferă în general variația în culorile vestimentației.

Galbenul de șofran se repetă apoi și la primul mercenar torționar urcat pe galeria din stînga, îmbrăcat din creștet pînă în tălpi cu culoarea „rea" (vecinul său poartă roșu-carmin cu pălărie albastră), de asemenea și la zbirul din spatele coloanei care înfundă cu o bîtă și cu coada biciului coroana de spini brun-verzuie în capul lui Isus. E identic cu primul zbir, ceea ce reiese atît din linia feței și nasului său, din părul dat cu pomadă și cîrlionțat, cît și, în ultimă instanță, din uneltele sale de tortură. Și, în sfîrșit, galbenul mai revine o dată în ultimul plan, la mercenarul din dreapta, din primul rînd al mulțimii din fața turnului, care și el e înveșmîntat exclusiv în galben.

În afară de acest galben revine mereu și omul-broască: în *Cina cea de taină* e cîrciumarul care se tîrăște pe jos, în *Batjocorirea* stă ghemuit și cu burta lăsată, caracterul de *broască* fiind evidențiat mai ales de culoarea verde ca iarba a veșmîntului său. În timp ce cîrciumarul poartă pantaloni verzi, zbirul blond care-i oferă lui Isus un băț de trestie ca sceptru — cu stînga îi întinde o eșarfă împodobită cu franjuri (fragment de odăjdii?) —, poartă o tunică verde, strînsă pe trup și urmînd linia burții, cămașă alb-albăstruie și pantaloni roșu-carmin. Acest om-broască ghemuit, văzut din profil, este identic cu cel de-al doilea zbir din stînga,

prezentat din față, care-l lovește pe Isus cu mănunchiul de nuiele. Cămașa albă cu umbre gri-albăstrui, pieptarul verde și pantalonii roșu-carmin constituie o îmbinare de culori cu efect ațîțător și impertinent prin complementaritatea lor la galbenul de șofran al primului zbir (fig. 75—76—77). Această stridentă și respingătoare alăturare de culori apare doar pe panoul cu *Batjocorirea*, fiind așadar aleasă conștient de efectul ei dur și violent.

Pe podeaua cenușiu-verzuie, alături de omul-broască, se află o geantă deschisă cu cărți de joc, zaruri și un stilet oriental, cioplit în fildeș, în teaca sa (e împodobit cu o semilună!). Ca un pandant izolat se vede în dreapta zbirului un vas mic, brun-roșcat, plin cu vopsea verde.

Identici sînt și zbirii cu pieptar vătuit în carouri pe mîneci și cu coasa brună cu apărătoare de oțel la ceafă. Cel din stînga îl scuipă grosolan pe Isus și cu dreapta îl trage de păr. Cel din dreapta îl lovește cu plosca. De importanță esențială este constatarea că Ratgeb obține prin această repetare a figurilor o ritmare a compoziției cromatice. Între aceste culori țipătoare supralicitîndu-se prin contraste violente, se află doar trei valori echilibrate, calme: șorțul cenușiu-stins de pe șoldul lui Isus cu citatul din Levitic, incarnatul gălbui-palid (decolorat) și hlamida purpurie a celui martirizat în primplanul din dreapta. Chipul lui Isus încununat cu spini e incolor, aproape alb. Părul ce încadrează chipul este sepia, barba brun de siena, nimbul triunghiular roșu. Chipul cu ochii negri, trași, este aproape lipsit de modelaj. Nasul zvelt e abia sugerat.

Cele două accente luminoase despărțite între ele în *Cina cea de taină:* podeaua și stînca Muntelui Măslinilor sînt unite în acest panou prin figura centrală a lui Isus nud, și anume printr-un colorit aproape identic. Extraordinară este „concreteța" mantiei gri-albăstrui care — împodobită cu broderii de aur ca pieptarul cîrciumarului de pe *Cina cea de taină* — alunecă de pe genunchii lui Isus înlănțuit de coloana martiriului. Și aici, ca și la *Cina cea de taină*, imaginea este încadrată, în

stînga și în dreapta, de cîte o coloană îngustă (de data aceasta verde).

Pentru acele subtile inervații cu ajutorul cărora Matthias Grünewald își însufleți atît de sugestiv tabloul de la München, Jörg Ratgeb n-avea nici interes nici timp, prin această predică ilustrată de la Herrenberg el urmărind să stîrnească și să atîțe agitatoric poporul. În acest scop trebuia să folosească — e adevărat — mijloace mai robuste, dar știa să dobîndească cu ele — după cum ne va demonstra Răstignirea — și efecte solemne, profund înălțătoare.

RĂSTIGNIREA
(FIG. 79)

Roata martiriului se oprește aici. Mișcarea spiralată cedează locul unui calm încremenit. Cele trei cruci se înalță pe verticală neclintite, îmbinate într-o simetrie rigidă. Între contururile contorsionate ale celor doi tîlhari, trupul zvelt și destins al lui Isus atîrnă de lemnul martiriului în forme desăvîrșit proporționate. Ca și în *Batjocorirea*, figura centrală — de un colorit identic — este înălțată de jos în sus, în timp ce siluetele efilate ale celor ce-l plîng (îndeosebi conturul din dreapta al lui Ioan), accentuează verticalismul violent al acestui panou.

Se renunță la orice exhibare insistentă a chinurilor morții. Expresia este dominată de un calm solemn și de o liniște aproape încremenită, care apasă dinspre cerul plumburiu asupra pămîntului și revarsă o angoasă silențioasă asupra celor care jelesc sub cruce. Chiar și Maria Magdalena își înfrînge orice izbucnire mai vie de durere, tinzînd dimpotrivă — asemenea Fecioarei și lui Ioan — către o elevată liniște sufletească.

Această reținere este demnă de toată atenția. Ea demonstrează chibzuința ordonată a pictorului care știa să-și nuanțeze accetele dramatice în tablou, reliefînd totodată capacitatea lui de a se înfrîna, precum și independența lui artistică. Căci în ciuda

înrîuririi lui Matthias Grünewald, atît de mult superior lui, Ratgeb nu s-a lăsat antrenat să treacă peste limitele propriului său talent. El a temperat proporțiile celui crucificat și nu și-a însușit nici ideea fundamentală a lui Grünewald: de a extrage din bezna întunecoasă a nopții trupul martirizat, încît acesta să pară că forțează cadrul și coplește realitatea (fig. 78).

Cenușiul-albăstrui al cerului apasă asupra unor munți alungiți, fantomatici, palizi ca niște stînci calcaroase, care se întind pe toată lățimea în spatele Ierusalimului plin de turnuri. Această zonă intermediară ștearsă, cretoasă, a munților are o semnificație deosebită: ea accentuează principiul orizontalității în cadrul triplei articulări verticale.

Amîndouă panourile centrale cuprind scene de masă! Momentul *Ecce homo* din fundalul *Batjocorii* este redat în aceleași proporții reduse ca și cel al *Purtării crucii* (din *Răstignire*). Șerpuirea drumului, direcția crucii, calul care pășește foarte aproape, zbirii sărind și cîinii alergînd: toate concură la stîrnirea impresiei de mișcare agitată, în timp ce în dreapta, alături, Ioan și sfintele femei ies pe poarta Ierusalimului. Asemănarea decorului părții centrale cu *Batjocorirea* și *Răstignirea* — vezi turnurile masive! — face ca *Purtarea crucii* să apară ca un al doilea act urmînd primului, al scenei populare din tabloul învecinat, în care sub conducerea marelui preot poporul cere executarea lui Isus.

Galbenul și roșul celor doi mercenari din primplanul *Batjocoririi* sînt și culorile celor doi tîlhari de pe cruce. Tîlharul cel bun, desenat din profil, deasupra capului căruia se lasă în picaj o pasăre, poartă în jurul șoldului un șorț roșu-carmin. Tîlharul cel rău, contorsionat, poartă în jurul șoldurilor și umerilor o pînză galbenă de șofran; pe grinda crucii sale s-a așezat o coțofană mare. Pe mijlocul bîrnei crucii, o dîră de sînge se prelinge de la picioarele lui Isus pînă pe soclul de piatră, după cum și pe marginea din stînga a crucii tîlharului rău se profilează un fir de sînge scurs din picioare.

În stînga, alături de cruce, stă blondul Ioan cu capul descoperit şi în veşminte de culoarea vinului roşu. Lîngă el Maria cu basma albă şi mantie albastru-regal, rehosată cu alb.

În stînga, în spatele ei, se află Elisabeta (?) cu basma albă, scurteică verde, fustă brun-gălbuie şi mantie albastră; de cingătoare îi atîrnă o pungă violetă. A treia femeie se distinge doar prin capul ascuns sub o basma albă (fig. 80).

Maria Magdalena, învesmîntată într-un pieptar negru cu cingătoare lată, roşie, de care atîrnă agrafe mari de aur şi pandantivi în formă de gheare, cuprinde cu braţele piciorul crucii. Mînecile bufante albe sînt şnuruite cu roşu, cu acel roşu al dîrelor de sînge scurse din picioarele lui Isus. Boneta albă bogat brodată în aur şi perle şi cu o diademă împodobită cu nestemate ţine părul împletit în două cozi. De fundul bonetei brodate atîrnă două şnururi lungi, violete, dintre care unul atîrnă în dreapta la pămînt, iar cel de-al doilea este înfăşurat în jurul braţului stîng. Rochia e alb-albăstruie, foarte şanjantă, iar juponul trandafiriu.

Soclul de piatră al crucii este cenuşiu-roşiatic, acoperit în partea de sus cu iarbă. Mici pete de pajişte au menirea să învioreze tabloul. Aceste suprafeţe verzi constituie elementul ce echilibrează zona uşor trandafirie a primplanului, marcată de un craniu putred, galben-deschis, oase, o rădaşcă şi o şopîrlă. De pe acest trandafiriu afînat se detaşează albastrul-cenuşiu-şanjant, foarte luminos în stînga, al rochiei, precum şi trandafiriul juponului Mariei Magdalena, ca şi accentele mai greoaie ale grupului din stînga. Întregul panou este orchestrat pe dominante de albastru-regal-deschis şi trandafiriu-lăptos. Zona primplanului cu drumurile ei în trepte pluteşte în acest trandafiriu-deschis, spumos, care în stîncile masive ale mormîntului dobîndeşte o binevenită (şi mai caldă) valoare contrastantă faţă de zona ştearsă, plumburie sau văroasă a oraşului şi a peisajului, care închide orizontul. Roşul-vinuriu al mantiei lui Ioan se subţiază, apropiindu-se de „spuma" ştearsă din primplan. Coloristic, elementul de legătură îl constituie cavalerul cu cal bălan, beretă roşie, pantaloni gri, pantofi roşii, bărbiţă brună, armură pe umeri. Calul are hăţurile, chinga şi scara trandafirii!

Lumina spectrală, stranie, a eclipsei de soare, turnurile greoaie, culoarea ştearsă, de cretă, a munţilor din fundal: toate creează o atmosferă împovărătoare, de teamă apăsătoare. Contraponderea o constituie lumea potolită a culorilor în care sînt învesmîntaţi jeluitorii de sub cruce, a căror durere se exprimă prin calmă resemnare. Mormîntul lui Cristos din planul de mijloc repetă culoarea de „incarnat" a stîncilor din Ghetsemani de pe *Cina cea de taină* şi prefigurează totodată mormîntul de stîncă din *Învierea*.

ÎNVIEREA
(FIG. 83)

Contrastul Grünewald — Ratgeb devine şi mai elocvent în cazul *Învierii*. Aici pictorul nostru a împrumutat de la Grünewald ideea principală: contrastul dintre Fiul lui Dumnezeu, spiritualizat în aureolă, şi lumea inferioară, telurică, somnolentă a paznicilor mormîntului. Dar şi de data aceasta o prelucrează independent, de-o manieră sugestivă, concludentă, în ce priveşte caracterul lui Ratgeb: *Învierea* de la Isenheim (fig. 84) îşi dobîndeşte forţa magică, penetrantă, iradiantă şi transformatoare din contrastul extrem dintre întuneric şi lumină, precum şi dintre trupul înviat, cu totul dematerializat şi eteric, şi soldaţii în armuri grele care — inerţi ca nişte crustacee — sînt zvîrliţi din adăpostul lor şi zdrobiţi ca de o lovitură de trăznet.

La Ratgeb bezna cerului de la Isenheim se transformă în nişte zori luminoşi: o ciudată deplasare care ne ajută să cunoaştem o altă faţetă a acestui vizionar nestăpînit, în stare să fie treaz, lucid şi emanînd o energie foarte specifică (ca să n-o numim chiar „iluministă").

Cristosul *Invierii* este plasat la acelaşi nivel cu cel răstignit de pe panoul învecinat. Şi aici întîlnim aceeaşi carnaţie lividă, nuanţată însă cu tonuri roşietice şi trandafirii, la fel ca părul, ochii şi nasul. În rest, însă, totul contrastează cu atmosfera şi cromatica Învierii. Peisajul din depărtare înţepînd zorii dimineţii (de culoarea ceaiului) cu munţii săi albaştri, dar mai ales pajiştea verde într-o nuanţă spălăcită, din care se ridică morţii înviaţi, aminteşte de peisajul de fundal din *Cina cea de taină*. Oraşul morţilor cu criptele şi pietrele sale, cu templul său, zace într-un cenuşiu şters.

Cristos pluteşte în faţa unui disc strălucitor, galben de ceară, ale cărui margini, cam un lat de palmă, bat în albastru-azuriu. În spatele acestui nimb se află un nor roşu-violaceu, care se întunecă în cele două părţi ale coroanei de raze, devenind brun-ruginiu. De jur împrejur se află nori grei de noapte, cenuşiu-albăstrui care se luminează în partea de jos (albastru-regal-tulbure), se metamorfozează apoi în zorii dimineţii (galben ca ceaiul) peste culmile albastre-verzui şi gri-argintii ale munţilor. Acelaşi brun-ruginiu din jurul marelui nimb îl regăsim şi la inelul din jurul mărului imperial şi al crucii acestuia, precum şi la crucea de pe steagul victoriei. În jurul mîinilor lui Cristos — mai evident în stînga, mai şters în dreapta — se văd licărind sfere translucide. Singurul element „palpabil" este şorţul din jurul şoldurilor: galben de pucioasă, alămiu, umbrit cu măiestrie. Aici „pictura", ca meşteşug, intră în contrast evident cu culoarea spiritualizată a trupului transsubstanţializat. Zorile dimineţii din depărtările de un albastru-răcoros şi cenuşiu-argintiu cu fîşii molatice, roşii, străbătute de un uliu, sînt remarcabil pictate. Prin cascada de lumină căzînd oblic din dreapta coboară în picaj doi îngeri. Sînt pictaţi grosolan, în culoare cenuşie, într-o manieră ornamental-schematică.

În dreapta, în spatele mormîntului, încă în atmosfera proaspătă a zorilor, *Cristos i se arată Mariei Magdalena ca grădinar*. Această scenă este excepţional de bine reliefată prin selecţia culorilor:

Grădinarul poartă o mantie cenuşiu-albăstruie şi pantaloni albi, o pălărie galben-pai şi o bizară cazma-steag cu o cruce deasupra. Magdalena poartă de asemenea veşminte alb-albăstrui şi un corsaj negru. Această vestimentaţie în cenuşiu-albăstrui, alb şi negru conferă celor două făpturi — în ciuda proporţiilor mici — o extraordinară claritate. Precizia luminoasă a apariţiei lor mai este potenţată şi de faptul că în spatele lor — chiar la marginea din dreapta — ies din grădină, lîngă un copac verde, două sfinte femei: cea din stînga în veşminte roşu-carmin, cea din dreapta albastre, amîndouă cu basmale albe.

Culoarea complementară faţă de acel ciudat trandafiriu-violaceu şi cenuşiu al mormîntului, pe care se mai desluşesc încă în roşu-carmin cele patru peceţi neatinse, o oferă verdele-spălăcit, cu nuanţe cenuşii, al ierbii pe care soldăţimea se întinde în somn.

Soldatul alergînd spre stînga — iepurele sărind şi pupăza alergînd pe lîngă el vor să sugereze o fugă speriată — poartă un coif cenuşiu, platoşă şi pulpare de aceeaşi culoare, iar dedesubt o cămaşă de zale (fig. 85). În contrast cu acest cenuşiu se află favoriţii săi roşcat-castanii, ba mai mult: pieptarul roşu-carmin, rehosat spre galben, şi o pereche de ciorapi roşii. Securea soldatului are străluciri de oţel şi o coadă neagră. Pulparul din dreapta prezintă licăriri argintii. Pentru a-l înfăţişa deosebit de urît şi abject, pictorul i-a dat această barbă roşcovană, apoi o aparenţă de om nemilos şi setos de sînge prin carminul braţelor şi cizmelor sale moi, dar mai ales a conferit figurii sale ceva respingător, reliefîndu-i, pe sub cămaşa de zale, o monstruoasă hernie inghinală. Coapsele sînt dezgolite.

Piciorul drept, precum şi labele celui ce doarme în dreapta mormîntului, sînt de asemenea dezgolite. Piciorul lui stîng e vîrît — în contrast izbitor — într-un pantalon albastru-închis. Platoşă cenuşiu-albăstrui-deschis, pieptar galben de şofran şi mîneci de aceeaşi culoare. Nasul coroiat şi respingător şi o bărbiţă destrămată desăvîrşesc ima-

ginea acestui individ care-şi rînjeşte dinţii în somn şi-şi trece degetele chircite peste frunte: o adevărată întrupare de coşmar.

Mercenarul zăcînd în colţul din dreapta al panoului poartă un turban albastru-deschis, veşminte (pantaloni şi guler) roşu-carmin şi o platoşă de piele galbenă, care face ca formele burţii şi trunchiului său să iasă puternic în evidenţă. Pe braţul stîng atîrnă o mînecă albă, umbrită albăstrui. Întreaga scenă constituie o performanţă de autentică măiestrie în materie de orchestraţie cromatică, fiind de un realism atît de meticulos încît ai senzaţia că poţi distinge valoarea monedelor care au căzut din punga de la piept, desfăcută în timpul somnului (fig. 87). Arbaleta cenuşiu-deschis, teaca spadei foarte albă, cărţile de joc — desenate precis cu ghindă, frunză, cupă şi tobă — precum şi ulcica albă (sau poate căniţa pentru zaruri întoarsă?) reprezintă accente luminoase, plasate în primplan.

Acest mercenar din dreapta se aşezase comod la joc, pe o piatră, dar fiind „ameţit" a căzut de pe ea, rămînînd culcat pe spate. Plosca se mai află încă pe piatră. Figura e o mostră de racursi îndrăzneţ şi mişcare contorsionată a membrelor. Este evident preluată după un model italian, recognoscibil şi în alte opere de artă ale veacului al şaisprezecelea.

Mercenarul din colţul din stînga jos, care se scoală speriat, are un pieptar brun-gălbui şi o diagonală albastră de care atîrnă un corn cu praf de puşcă. Dedesubt poartă o cămaşă de zale care-i acoperă gîtul, braţele, trunchiul şi coapsele. Coiful e pictat cu acelaşi gri de culoarea fierului. Cu dreapta ţine ţeava unei muschete. Fitilul, de fapt o sfoară de cînepă muiată într-o soluţie de acetat de plumb, şi l-a înfăşurat în jurul braţului. Pulpele sînt nude, picioarele se află în sandale cafenii. Pe genunchiul stîng are o rozetă roşie cu un ciucure albastru. Sabia o ţine într-o teacă roşu-carmin, ca dealtfel şi sabia celui ce doarme în dreapta sus cu faţa la mormînt, şi care mai ţine sub braţ şi o ghioagă neagră, ţintuită.

Deosebit de violentă este energia degajată de axele de orientare ale arbaletei, ghioagei şi spadei din jumătatea din dreapta a tabloului, care prin unghiul ascuţit pe care-l formează par a fi „frînte peste genunchi".

Împletirea de forţe mistice şi raţionale este foarte caracteristică pentru Ratgeb, acest sectant suab, care şi-a pus întreaga viaţă şi creaţie în slujba făuririi, încă pe acest pămînt, a unei „împărăţii a cerurilor", în care oamenii simpli să-şi găsească dreptatea şi pacea.

Iată aşadar sensul profund al mărturiei de credinţă depusă de Ratgeb — în exaltata „predică ilustrată" a Învierii — la adresa celor două împărăţii: împărăţia puterii lumeşti, în care pictorul nu distingea decît ură şi groază şi care era reprezentată de soldăţimea învestită de el cu chipuri şi gesturi cît mai respingătoare. Deasupra acestei lumi sub-umane se ridică însă, victorioasă, una superioară: împărăţia păcii şi a dragostei de aproape, evocată nu de Fiul lui Dumnezeu, înălţat la cer într-un mod misterios şi triumfător, ci de Fiul Omului înfăţişat cu o simplitate emoţionant de austeră. Iar simbolul său este globul de cristal al „împărăţiei de o mie de ani" de a cărei cruce fluturâ steagul victoriei.

Acest glob imperial a devenit însă curînd însemnul lui Johann von Leyden, „regele" anabaptist din Münster, cu deosebirea semnificativă că la el globul pămîntesc este străbătut de două săbii scoase din teacă, blîndul şi paşnicul Mesia transformîndu-se între timp într-un zeu al războiului şi răzbunării. Şi iată-ne astfel reveniţi la punctul nostru de plecare, la opoziţia dintre *stabilarii* şi *gladiarii*, acei toiăgari şi săbieri de care am mai vorbit.

Circumciziunea

În actuala ei formă de prezentare, la Pinacoteca din Stuttgart, Altarul din Herrenberg ne oferă la vedere doar cele patru panouri interioare ale uria-

şei opere. Montarea sa ca altar cu voleuri cu dublă deschidere face ca patru panouri să fie sustrase privirii. Dealtfel acestea nici nu sînt încă restaurate[18]. Şi astfel *Plecarea apostolilor* de pe voleurile exterioare, atît de caracteristică pentru viziunea lui Jörg Ratgeb, rămîne invizibilă, precum şi cele două momente din viaţa Mariei: *Logodna Fecioarei* şi *Intrarea în biserică* împreună cu *Circumciziunea* (Tăierea împrejur a lui Isus).

Grilajul ornamental al stinghiilor care formează cadrul interior (pictat) se continuă cu o podea de piatră de culoare deschisă, galben de nisip, pe care stă în genunchi rabinul care execută circumciziunea; acesta poartă o mantie de rugăciune — un fel de basma — de culoare galbenă ca şofranul (!) cu marginile negre pe frunte şi pe spate şi veşminte cireşii, bogat brodate (mai ales pe mîneci), pantaloni albaştri-verzui şi încălţări roşii. În dreapta, pe podea, se află o farfurie şi o cană de aur, definită ca lucrătură „orientală" prin semnul semilunei de pe capac. Lîngă cană se află o strană aurie cu o pernă de brocart roşu-gălbui aşezată pe o cuvertură verde-închis.

În strană şade cel de-al doilea rabin, care ţine în braţe pruncul alb, cu chipul rotund ca un bulgăre de zăpadă (fig. 88, 89); el poartă o mantie de rugăciune de culoare şanjantă (între turcoaz şi alb), iar dedesubt un veşmînt verde-albăstrui cu încălţări de aceeaşi culoare, legate de picior cu o curea de piele lată, brună. În dreptul frunţii se vede o bandă galbenă, ca de alamă, cu inscripţia ebraică „t'obh'Elohim elion" (milostiv e Dumnezeu cel atotputernic), pe care am mai văzut-o dealtfel şi pe imaginea şarpelui de bronz în *Cina cea de taină* de la Rotterdam.

Peste umărul său priveşte un al treilea rabin, avînd şi acesta capul acoperit cu o mantie de rugăciune verde-albăstruie-deschisă, marginea din dreptul frunţii prezentînd un ornament brodat în loc de inscripţie. În spatele celor doi rabini se află, în stînga, un cantor cu păr castaniu în mantie verde-albăstruie cu glugă, iar în dreapta lui un preot cu mantie zmeurie, rugîndu-se.

Deasupra celui care oficiază operaţia se află un ministrant blond în tunică cireşie, stolă albă şi beretă turcoaz care ţine în faţa sa o cutie deschisă, alături de el stînd doi băieţi — cel din faţă într-o mantie cireşie, cel din spate în mantie neagră — care cîntă cît pot de tare pentru a acoperi ţipetele copilului.

În spate se înalţă treptele brun-cenuşii ale unei scări monumentale, sub care se deschide, spre stînga, o poartă prin care pătrunde o procesiune de femei cu bonete albe şi veşminte roşietice sau albastre-verzui. Bătrîna Ana, încovoiată de vîrstă, urcă totuşi cu paşi grăbiţi scările, sprijinindu-se de un baston, căci sus se află Maria, cu o pereche de porumbei pe mîini, şi, în stînga ei, Iosif, ţinînd o lumînare aprinsă; ei stau în genunchi în faţa unui altar (*mensa*) aşezat pe pietre necioplite. Bătrîna Ana poartă o basma lungă, albă şi o mantie cenuşiu-albăstruie. Iosif apare într-o mantie cît se poate de ciudată, zmeuriu-deschis, şi cu ciorapi verzi. Maria e într-un maforion verde-închis. Interesantă este execuţia picturală a încălţărilor celor îngenuncheaţi, redate cu precizia profesională a unui cizmar, pînă în amănuntele cusăturii şi cuielor bătute în talpă.

Bătrînul preot Simion, care poartă în braţe pruncul Isus, stă în faţa celor îngenuncheaţi în odăjdii albe umbrite cu albastru, avînd dedesubt un veşmînt auriu prins în talie cu o legătură albă; pe cap o mitră aurie de episcop.

Monumentala construcţie rotundă a turnului, care striveşte racursiul acuzat al drumului spre templu apare într-o culoare mohorîtă (gri-sepia). Prin gravitatea ei, pare să domine întreg spaţiul. Restul arhitecturii e cenuşiu-deschis sau cafeniu-deschis.

Albastrul-luminos al cerului se stinge în partea de jos în nuanţe de galben. În depărtare munţi albaştri; în faţa lor oglinda unei mări pe al cărei mal înverzit înaintează sfînta Familie (*Fuga în Egipt*). Pe fundalul galben al cerului un şoim urmăreşte o raţă sălbatică.

Arcul arhitectural cenuşiu al cadrului interior poartă elemente ornamentale cioplite dintr-o piatră cenuşiu-rozalie. Turnuleţele şi nervurile sînt brun-deschis (siena). Interiorul albastru-verzui al bolţii se întunecă la umbră pînă spre negru.

Culori principale: pete masive de brun în nuanţe mai deschise sau mai închise de sepia la:
a) mantia rabinului
b) „rupte" spre cenuşiu lîngă scară
c) turnul rotund şi galeria adosată în dreapta.

În veşminte o combinaţie de roşu şi verde.

Roşu: cireşiu, zmeuriu, *caput mortuum* (de pildă la mantiile celor doi cantori),

Verde: verde-închis, de muşchi (Maria), turcoaz şi verde-albăstrui în peisaj.

Logodna Fecioarei

Faptul că — datorită modului de expunere — originalul nu putea fi văzut de vizitatorul obişnuit, poate explica, într-o oarecare măsură, de ce nu s-au făcut pînă acum observaţiile expuse aici, oricît de evidente ar părea ele, după opinia noastră.

Conform unui vechi obicei pe tablourile de altar erau înfăţişate, îndeobşte, şi portretele donatorilor, ale familiilor acestora sau al pictorului, fie singur, fie cu soţia şi copiii. Acestea nu constituiau, neapărat, expresia unor porniri de autoafirmare, ci mai degrabă a intenţiei de a se implica în contextul „sacru", de a se recomanda, nu atît ca pictor publicului, ci Mariei sau vreunui alt sfînt protector, şi există chiar şi o anumită tradiţie iconografică, privind amplasarea şi încadrarea acestor portrete. O pildă pentru faptul că adeseori donatorul sau pictorul apar în rolul sfîntului ne oferă *Altarul de la Isenheim*, al cărui voleu interior îl înfăţişează pe bătrînul abate antonit Guido Guersi — într-un portret fidel şi însemnat ca atare prin stema sa — şezînd faţă în faţă cu sihastrul Pavel, al cărui chip schimonosit, pătimaş, poartă trăsăturile pictorului Mathis. Şi Dürer obişnuia să se portretizeze pe marile sale tablouri

de altar; în cazul lui, însă, conştiinţa propriei valori a omului renascentist prevalează faţă de pioasa devoţiune a vechilor autoportrete. Odinioară, pictorul, pătrunzînd în contextul „sfînt" al tabloului, voia să se recomande pe sine însuşi lumii „de dincolo", în timp ce acum maestrul îşi afirmă cu tărie propria creaţie şi personalitate, profund înrădăcinate în lumea reală.

Într-un panou al *Altarului de la Herrenberg*, sînt reunite trei asemenea portrete, şi acest panou cu *Logodna Fecioarei* este de două ori interesant, întrucît ne apare ca o trecere *sui-generis* de la tipul mai vechi la tipul nou, un amestec de elemente morfologice renascentiste cu o formă de expresie cam vetustă, tributară încă goticului tîrziu. Un tablou ciudat: rigid şi mat, sărăcit ca expresie figurativă, peste măsură de bogat în redarea unei arhitecturi greoaie şi pompoase, în care Ratgeb îşi etalează întregul repertoriu de forme renascentiste, dar şi anume detalii care exprimă o bizarerie şi o extravaganţă neobişnuită chiar şi pentru el.

Maria apare într-o mantie turcoaz care o învăluie de la gît pînă la picioare. Mantia are o bordură discretă, de aur, şi este prinsă deasupra pieptului cu o agrafă mare, bogat cizelată. În părul ei blond-roşcat e prinsă o coroniţă subţire cu o piatră preţioasă de formă ovală deasupra frunţii (fig. 92).

În stînga stă Iosif cu profil sec, lipsit de expresie, cu o perucă roşie, lînoasă. Mantia lungă, zmeuriu-cenuşie, ajunge pînă la genunchiul deformat de un desen stîngaci. La cingătoare are o geantă roşie şi un pumnal într-o teacă. Pe picioarele goale poartă cizme turcoaz.

Un bătrîn Mare preot, cu barbă cîrlionţată şi mitră albastră, logodeşte perechea. Preotul poartă o pelerină scurtă neagră peste alta roşu-gălbuie, veşminte turcoaz şi cu lumini albe, iar peste şolduri o „fustă" portocalie de care sînt prinşi clopoţei aurii. Profilul cu nas ascuţit al lui Iosif revine mărit, într-o paralelă exactă, pe veşmintele preotului: un efect întîmplător, dar foarte bizar!

În spatele lui Iosif stă un bărbat cu chipul gălbui, pustiit, surd şi complet edentat, îmbrăcat într-o haină măslinie, bordată cu blană, şi cu încălţări verzi. Acest bătrîn care stă aici ca un mort, parcă apărut din neant, ridică stînga binecuvîntînd, iar dreapta o lasă cu arătătorul întins spre pămînt. Un personaj fascinant în ciuda fizionomiei sale aparent lipsite de expresivitate: gura căscată şi fără dinţi, părul încîlcit, gîtul subţire, uscat, chipul istovit ne lasă să presupunem că a trecut prin multe încercări şi suferinţe.

În dreapta apare o procesiune de femei cu scufii albe, dintre care prima — într-o mantie turcoaz, plisată şi matlasată, deosebit de bogată şi variată şi o fustă verde-închis cu model dinţat, braţele încrucişate şi ochii visători — atrage atenţia, cu aspectul ei de femeie răzgîiată şi deosebit de îngrijită. Ce reprezintă această protagonistă, ce fel de congregaţii de femei mărşăluiesc pe cele două panouri interioare? Sînt fecioarele templului. Celelalte femei poartă mantii vinurii sau roşu-gălbui în nuanţe estompate. Din mijlocul lor se înalţă o bizară pălărie împletită, cu vîrful ascuţit. Toate veşmintele sînt mai aproape de epoca reală a lui Ratgeb, mai „la modă" şi mai îngrijite decît pe panourile Patimilor.

În spatele grupului de femei, o poartă întunecoasă, în al cărei arc se află o pasăre cazuar (?), duce spre planul de mijloc, în al cărui centru se înalţă o stranie clădire „renascentistă", demonstrînd însă prin alcătuirea ei bizară că Ratgeb nu avea habar de principiile arhitecturii renascentiste.

În peisajul din planul de mijloc sînt plasate trei scene biblice: în stînga de tot — *Întîlnirea dintre Maria şi Elisabeta*, pe trepte — *Intrarea Mariei în templu* (deasupra porţii întunecoase, în dreptul căreia trece mîndru un păun), iar în dreapta, în faţa bastionului, *Ioachim şi Ana la Poarta de Aur*.

Încadrarea arhitecturală este realizată — ca şi la *Circumciziune*, pandantul acestui panou — într-o cromatică cenuşiu-deschisă ca de piatră. Arcul cel mare e cenuşiu-albăstrui-deschis cu ornamente roşietice de piatră. Printr-una din ferestrele

deschise ale boltei se strecoară o pasăre. Pe decorul dinţat ce încoronează arcul, Ratgeb a aşezat în mod ciudat (ca şi pe coloanele marginale) nişte sfere mari. Cerul este albastru, în depărtare se văd munţi albaştri, iar deasupra stoluri de păsări.

În ce priveşte chestiunea portretului, o importanţă deosebită îi revine canonicului din spatele Mariei; el poartă o bonetă gri-albăstruie şi o mantie de culoare *caput-mortuum*. Este desigur un donator, al cărui nume nu-l cunoaştem, aşa cum îl considerase, cu temei, şi Donner von Richter. În sprijinul acestei afirmaţii (Donner von Richter nu indică nici un fel de dovezi) putem invoca cîteva argumente.

1. Personajul nu poate fi încadrat în contextul biblic, întrucît — conform Scripturii — Ioachim, tatăl Mariei, nu mai trăia atunci cînd a avut loc logodna.

2. Nu este înfăţişat într-un costum istoric idealizat ca cel al Mariei, al lui Iosif sau al Marelui preot, ci într-un costum de epocă, în rasa monahilor din veacul al şaisprezecelea. Doar modelul broderiei — neuzitat pe odăjdiile din epoca sa — îl apropia de veşmintele idealizate ale celor trei personaje principale.

3. Deosebit de frapant este gestul mîinii drepte a acestui canonic, mînă aşezată pe mantia Mariei. Dacă e un donator, atunci gestul său este semnificativ: se „logodeşte", sau se „dedică" Mariei; prin atingerea mantiei trece sub protecţia ei.

„AUTOPORTRETUL LUI JÖRG RATGEB" ŞI „PORTRETUL SOŢIEI SALE" (FIG. 91, 93)

Două capete se detaşează surprinzător din contextul tabloului: între capul cîrlionţat al mirelui şi profilul de surd edentat al moşneagului apare un chip de om zdravăn, plin de viaţă, care de sub o scufie roşie trasă peste urechi priveşte în sus, în

exteriorul tabloului, spre depărtări, de parcă ar asculta un apel lansat subit din afară.

La fel surprinde și „portretul" unei femei cu părul lins, plasat în centrul panoului, între cele două personaje biblice — Maria și Iosif. Acest cap de femeie este atît de independent, atît de puțin legat organic cu restul scenei, de parcă femeia ne-ar privi de la o fereastră. Datorită bonetei albe, înalte pe care o poartă se creează ciudata impresie că acest chip de femeie a fost *izolat* din pricina însemnătății sale și parcă reliefat pe un fond alb.

Alături de tipul ideal, în sens academist, al Marelui preot, alături de aerul firav-gotic al miresei, înfățișată aici conform tipologiei ideale a goticului tîrziu, și de tinerețea cam neghioabă a lui Iosif, care este și el un tip ideal, chiar dacă e greșit realizat (greșit pentru că Ratgeb dispunea de un registru remarcabil de figuri de caracter urîte, dar care atunci cînd voia să înfățișeze ceva cu adevărat ideal aluneca spre dulceag și sentimental) — alături de toate aceste tipuri ideale așadar, chipul acestei femei ne privește cu o prospețime caldă, plină de viață.

În timp ce toate imaginile lui Ratgeb rămîn închise în propriul lor context dramatic, acest portret de femeie intră într-o relație nemijlocită cu privitorul. Costumația ei stabilește de asemenea o legătură mai palpabilă cu prezentul. În timp ce beghinele, pășind ca niște „clopote umblătoare" în cadrul procesiunii, sînt fantastic de împopoțonate, această figură centrală e înveșmîntată simplu, ca tîrgovețele. Ea poartă pe părul castaniu o coroniță albastră, are un decolteu brodat la gît și o rochie verde-închis, deasupra căreia își împreună mîinile. Chipul ei de gospodină cu privirea oarecum îngrijorată este redat atît de personal, încît — de îndată ce am privit-o cîtva timp — pare să domine întregul tablou și să atragă privirea asupra ei: ochii melancolici de sub sprîncenele subțiri, înălțate, precum și bărbia dublă, accentuată, dar mai ales „botișorul de iepure" al gurii ei seamănă extraordinar cu „Barbara" de pe *Altarul de la Schwaigern*, despre care Georg Schwarz afirmase

cu toată convingerea că a fost pictată după modelul tinerei soții a lui Ratgeb. Dar în timp ce chipul femeii și cel al canonicului sînt îndreptate *en face*, bărbatul cu scufie roșie și haină de aceeași culoare captează atenția tocmai prin faptul că privește cu o anume bravadă în afara tabloului. Apoi și costumul său se deosebește de vestimentația celor din jur. Trăsăturile îndărătnice ale capului lăsat pe spate exprimă o nerăbdare crescîndă. Foarte caracteristice sînt nasul, gura strînsă, energică, o expresie virilă și vie, cu atît mai impresionantă cu cît e alăturată bătrînului edentat și epuizat de lîngă el.

Ori tocmai voleul stîng din interiorul altarului și pe acesta marginea din stînga (locul tradițional pentru autoportrete), constituind parcă trecerea dintre domeniul spiritual și cel lumesc, era indicat — ca nici un alt loc — pentru a primi un autoportret al pictorului, căruia îi răspunde capul de femeie din centrul tabloului ca posibil portret al soției sale.

În ceea ce mă privește, în aceste două capete, exterioare contextului biblic și puternic individualizate, eu îi recunosc pe *Jörg Ratgeb* și pe *soția sa* cu care pictorul se logodește din nou în *Logodna Fecioarei*. Doar se vede clar că mîna stîngă a femeii este aliniată într-un paralelism intenționat după mîna dreaptă a Mariei, încît pare să imite gestul logodnei și să participe nemijlocit la ceremonia ei. Jörg Ratgeb a făcut din acest portret de femeie centrul emoțional al tabloului său, durînd totodată și un frumos monument devotamentului său față de această țărancă iobagă.

Culorile dominante sînt verdele-turcoaz cu degradeuri pînă la verdele-albicios:

mantia Mariei

veșmintele alb-verzui ale Marelui preot (vizibile sub pelerina roșu-gălbuie), care apar și sub „fusta" portocalie cu clopoței, continuîndu-se pînă la

 pămînt!

Cenușiu-verzui-deschis este arcul masiv din registrul superior, iar *caput mortuum*, luminat succesiv spre cireșiu și zmeuriu-deschis:
mantia lui Iosif,
mantia celei de a doua femei din procesiune,
scufia și pieptarul lui Jörg Ratgeb.

Această tonalitate roșietică este răspîndită peste tablou pînă la coloritul luminos al formelor arhitecturale galben-roșcate. Ca tentă neutră intermediară apar cafeniul arhitecturii și verdele-închis (de „mușchi") al grădinii.

VI.

JÖRG RATGEB ÎN RĂZBOIUL ȚĂRĂNESC

Într-un vechi registru al arhivelor statului, conținînd în dreptul anilor 1518—1552 „felurite mărturii" (adică: mărturisiri stoarse prin torturi), precum și „cazuri criminale și penale" (adică: intrate pe mîna jurisprudenței sîngeroase), un arhivar de stat, Eugen Schneider, a descoperit în 1883 un plic cu următoarea adnotație:

> „Raport și mărturie ale lui Schürtz Jörgen, numit Rathgeb, pictor din Stuttgart, prins la Pfortzheim din pricina războiului țărănesc și a ducelui Ulrich, 1526.
> Nr. 1 pînă la 5 inclusiv."

Acest text luminează ca un fulger întunericul lăsat asupra vieții lui Ratgeb — căci nu-i cunoaștem nici anul nașterii, nici unde și-a petrecut anii de ucenicie și de drumeție și nici cînd a fost confirmat ca maestru — dar din păcate se stinge imediat, demonstrîndu-ne, odată mai mult, spre regretul nostru, cît de fragmentar ni s-au transmis datele despre existența și creația pictorului. Căci nu dispunem decît de un *titlu*, amintitele fascicole 1—5, respectiv întregul conținut al raportului, format din cinci procese verbale de interogatorii, fiind pierdute. Din păcate, descoperirea a fost publicată de Eugen Schneider doar într-un scurt articol.

Cu o singură excepție, a articolului „Jerg Ratgeb, pictor" de Walter Karl Zülch, istoria artei

nu şi-a dat osteneala de a afla ce ascundeau cele două formulări ale mărturiei: „din pricina războiului ţărănesc şi a ducelui Ulrich". Dimpotrivă, a făcut un salt sprinten de la moartea bruscă, violentă a pictorului, la *Altarul* său atît de pătimaş şi răscolitor de la Herrenberg, faţă de care dispariţia sa tragică apare ca o consecinţă necesară. Această împletire între „fire" şi „destin" a fost formulată cel mai acut de Wilhelm Hausenstein:

„Stilul altarului este foarte intim legat de trăsăturile personale ale lui Ratgeb, iar personalitatea pictorului, pe de altă parte, e legată de specificul epocii sale, aş vrea să spun chiar de personalitatea epocii. Nu se poate vorbi despre altar fără să se pomenească despre firea şi destinul pictorului şi despre poziţia sa socială în epocă. Da, trebuie chiar de la început să se consemneze ... că această lucrare este într-o manieră extraordinară un fenomen politic ... Caracterul sociologic, politic al lucrării se vădeşte nemijlocit, mărturisind despre concepţii, sentimente, gînduri... Încît nici n-ar trebui să mai cunoşti şi elementele biografice. Sînt doar o confirmare a vederilor ... Tradiţia cunoaşte sfîrşitul: pictorul a fost sfîşiat în patru în 1526 la Pforzheim, fiind o căpetenie a ţăranilor... E oare de mirare că acest pictor, care îşi sfîşie epoca, care „sfîşie" chiar şi arta sa, a fost sfîşiat de epoca lui — în sensul moral şi trupesc al cuvîntului?"

Subscriu la aceste fraze ale lui Hausenstein în măsura în care se referă la *Altarul de la Herrenberg*. Dar cum această creaţie nu-l reprezintă integral pe Ratgeb, întreaga sa operă şi personalitate, mi se pare principial inacceptabil să se aprecieze *Altarul de la Herrenberg* drept singurul temei al unui diagnostic atît de tranşant, cum ne-o sugerează cele două cuvinte „firea" şi „destinul".

Asemenea maniere generalizatoare de interpretare în istoria artei sînt frecvente în zilele noastre. Perechea de noţiuni „firea" şi „destinul" de pildă, revine la Wilhelm Pinder într-o formulă similară: „caracter şi destin". El oferă următoarea caracterizare a pictorului nostru:

„Jörg Ratgeb a fost unic în felul lui. În el clocotea un foc ieşit din comun, un prea-plin al voinţei de a se împărtăşi altora. Firea sa temerară, neînfricată i-au marcat destinul pentru care fusese predestinat pe temeiul trăsăturilor sale de caracter. Implicat în calitate de comandant de oşti de partea ţăranilor, înflăcăratul aleman a fost sfîşiat în patru în anul 1526 la Pforzheim ... Personalitatea sa e atît de unică şi singuratică, încît trebuie să-l considerăm drept ultimul dintre pictorii generaţiei lui Dürer. Să stea aşadar în faţa ochilor noştri ca o stîncă singuratică şi uriaşă!"

Repet afirmaţia mea anterioară: fraza că destinul lui Ratgeb a fost marcat de caracterul său nu poate fi dedusă dintr-o lucrare izolată, ci trebuie desprinsă din întreaga sa operă, altfel asemenea cuvinte rostite în gura mare rămîn simple declamaţii fără acoperire, la fel ca acea „stîncă" singuratică şi uriaşă, imagine prin care Pinder încheie omagierea lui Jörg Ratgeb. Este evident de unde anume a luat această imagine pe care o înalţă ca simbol al eu-lui său. E stînca verticală, ţintind ca o săgeată de piatră spre cer, aflată deasupra scenei cu Isus rugîndu-se la Ghetsemani. În această stîncă însă nu Jörg Ratgeb este cel ce se înalţă spre cer, ci Muntele Măslinilor, participant simpatetic la lupta şi ruga lui Cristos.

Drept a treia pildă să luăm o mostră de lectură dintr-o carte a istoricului de artă Hermann Esswein din München:

„Jörg Rathgeb bîntuie ca o fantomă în regiunea Rinului mijlociu şi prin Württemberg, înfăţişînd într-o rotondă de scări renascentistă, cu coloane din marmură italiană, spaţiul oniric, izvorînd din străfundurile Evului Mediu, al unei *Patimi* copleşită de furnicăraie gotică şi febricitînd în culmea exaltării grünewaldiene. Această strînsă suprapunere a unor scene succedîndu-se în timp, precum şi în insolitele arhaisme iconografice ne înspăimîntă ca nişte coşmaruri, aruncă spectre malefice asupra noastră, împinge pentru ultima dată manechinul sîngerînd al Mîntuitorului în spaţiul care imediat după aceea a fost pregătit pentru banche-

tele orgiastice ale celor victorioşi în marea răscoală."

În asemenea proporţii frazeologia goală este dusă pînă la exces. Nu numai că Esswein îşi închipuie că prin această ameţitoare „pictură de cuvinte" i-ar putea sugera cititorului o impresie valabilă a tabloului, dar denaturează totodată şi datele reale ale operei lui Ratgeb: el înscenează în rotonda patimilor un banchet îmbelşugat al principilor, euforici după victoria din Războiul ţărănesc, urmărind astfel să schiţeze un tablou de contrast faţă de sfîrşitul tragic al pictorului.

Jörg Ratgeb nu are nevoie de asemenea ajutoare post-mortem. Căci el însuşi a deschis, ceea ce Hermann Esswein n-a băgat de seamă, în fundalul tabloului o perspectivă care ne arată pe concret cum să înţelegem cele două capete de acuzare ale viitoarelor sale „mărturii" — „din pricina războiului ţărănesc şi a ducelui Ulrich". Iată: acolo, vulturul bicefal al habsburgilor flutură în vîrful turnului lui Pilat, ceea ce trebuie considerat — în anul apariţiei tabloului, 1519, şi în locul unde se afla altarul, oraşul Herrenberg, pe bun temei considerat credincios ducelui, — drept o semnificativă luare de atitudine politică antihabsburgică.

Altarul din Herrenberg, predat de Ratgeb în anul 1519, este opera destinului său, iar Herrenberg, oraşul pentru a cărui biserică puternică şi dîrză l-a pictat, a devenit locul de împlinire a destinului său. Căci atunci cînd peste şase ani a revenit acolo, globul de cristal al *Învierii* fusese afundat în sînge, iar Ratgeb însuşi nu mai venea ca pictor, care voia să-şi mai vadă o dată panourile, ci în calitate de consilier de război şi cancelar reputat al oastei ţăranilor. Cum s-a produs această transformare a artistului în luptător?

După desăvîrşirea *Altarului* său *de la Herrenberg*, Ratgeb s-a întors la Stuttgart, locul unde-şi desfăşurase activitatea iniţial. Acolo fusese instaurată guvernarea habsburgică, după surghiunirea ducelui Ulrich, cu un an mai înainte. Căci ducatul Württemberg fusese cedat de către stăpînii şi stă-

rile Uniunii suabe, drept despăgubire de război, împăratului Carol al V-lea, care îl însărcină pe fratele său, arhiducele Ferdinand, cu regenţa.

Oricît de greu ar fi împovărat ţara stăpînirea despotică a ducelui Ulrich, landul Württemberg, credincios patriei, resimţea încă şi mai apăsătoare administraţia silnică a habsburgilor, oamenii începînd să-şi amintească cu mai multă bunăvoinţă de cel surghiunit. Ulrich şi vicleanul său cancelar Hans von Fuchsstein au ştiut să exploateze pe larg această schimbare de opinii, transformîndu-l pe duce — cu ajutorul unor şiretlicuri propagandistice — într-un personaj legendar, înconjurat de mister. Astfel poporul credul vedea stema lui Ulrich — coarnele de cerb din Württemberg — profilîndu-se în pojghiţa de gheaţă, se prosterna în faţa pietrelor căzute, zice-se din cer, pe care se aflau numele şi stema ducelui, şi dintre care una se mai păstrează încă drept raritate în Muzeul de la Stuttgart. Într-un cuvînt: dintr-o realitate dură şi un vis multicolor au încolţit simpatiile exaltate pentru Ulrich, cel surghiunit. Basmul „Lichtenstein" de Wilhelm Hauff cu peştera sa nebuloasă este un ecou romantic tîrziu al acestor povestiri fantastice.

În timp ce poporul depăna firul unor asemenea basme, Ulrich se găsea — urzind fire mult mai concrete — la Hohentwiel, la Basel sau, dincolo de Rin, la Mömpelgard. Acest bărbat îndărătnic şi neînduplecat avea, după ce a fost surghiunit, doar o singură ţintă în faţa ochilor: să smulgă prin orice mijloace — după cum spusese chiar el: „Cu pinteni sau cu opinci" — ducatul „său", din gheare le habsburgilor. Iar mijloacele sale erau destul de lipsite de scrupule.

Drept *pinteni* i-a slujit regele Francisc I al Franţei, care nădăjduia să dobîndească coroana imperială germană după moartea lui Maximilian, şi care, de îndată ce încercarea i-a eşuat, a căutat să se unească cu un turbulent nemulţumit dinăuntrul imperiului german. Din această pricină a susţinut planurile ducelui Ulrich prin mari împrumuturi şi

trupe.

Drept *opinci* ducele considera țărănimea pe care mai înainte o lovise fără cruțare cînd aceasta se organizase în conjurația numită „Sărmanul Konrad". Dar după ce „opinca" a renăscut, ducele plănuia să înhame această oaste țărănească la carul intereselor sale. La început, țăranii n-au manifestat prea multă încredere față de Ulrich, deși acesta avea numeroși adepți în tabăra lor. În cele din urmă însă banii săi, mercenarii elvețieni și tunurile de cîmp au reușit să convingă țărănimea că acest „țăran Utz" — cum obișnuia acum să se autointituleze ducele — poate fi util ca aliat.

Astfel se prezentau lucrurile la începutul primăverii anului 1525, cînd Ulrich a socotit că a sosit vremea să declanșeze lupta. Momentul era bine ales, căci pe atunci armata imperială era imobilizată în Italia de campania lui Carol V împotriva regelui Francisc al Franței. Ulrich a pornit din Basel la 26 februarie, împreună cu armata sa de mercenari elvețieni. S-a îndreptat în marș forțat spre Herrenberg, iar după cucerirea orașului și-a lăsat mercenarii și cetele țărănești să poposească acolo de la 6 pînă la 9 martie.

La 10 martie se afla în fața orașului Stuttgart, apărat de către contele Ludwig von Helfenstein. Reușise să pătrundă în suburbiile orașului, cînd mercenarii elvețieni l-au părăsit brusc. Sprijinul său cel mai puternic, regele Francisc al Franței, căzuse prizonier în lupta de la Pavia, iar armata sa de mercenari elvețieni fusese zdrobită. Catastrofa de la Pavia a stîrnit multă panică în Elveția, așa că autoritățile cantonale au rechemat toți mercenarii. Ducele Ulrich pierduse jocul, chiar dacă a mai încercat să se salveze cu ajutorul oastei țărănești, aflată și ea în pragul prăbușirii. Părăsi așadar în grabă ducatul Württemberg și în mai puțin de trei zile lăsă în urmă pămîntul german.

Cum a fost însă implicat Jörg Ratgeb în acest joc nefast al politicii ducale?

Întrucît importanta comandă pentru *Altarul principal din Herrenberg* o datora abatelui Benedict Farner, un vechi consilier și prieten al ducelui,

iar Herrenberg s-a demonstrat a fi o bază atît de credincioasă a celui surghiunit, încît în nici un caz nu i-ar fi fost acordată o comandă atît de mare unui adversar, se poate presupune că Ratgeb se număra printre adepții ducelui. Apoi Ratgeb mai era și un dușman al dominației străine habsburgice, a cărei stăpînire reacționar-catolică trebuia s-o urască și ca sectant, adept al Reformei. E necesar așadar să reconstituim cele 22 de zile în care Jörg Ratgeb a participat la războiul țărănesc.

Atunci cînd, la Stuttgart, partida celor credincioși ducelui l-a delegat în tabăra țăranilor, Ratgeb a acceptat această însărcinare de bună voie, mai ales că prin însăși firea sa nu putea decît să salute articolele[19], fundamentate și din punct de vedere religios, ale țărănimii revoluționare. Trimiterea sa se produce într-un moment foarte critic: Ludwig, contele von Helfenstein, a fost desemnat de către arhiducele Ferdinand pentru a reprima răzvrătirea, pe cale să cuprindă țara întreagă, același bărbat deci, care cu scurt timp în urmă apărase cu succes orașul Stuttgart împotriva ducelui Ulrich. În ziua de luni a Paștilor anului 1525, o zi sîngeroasă, contele s-a grăbit să vină la Weinsberg, parcă în întîmpinarea sfîrșitului său binecunoscut, căzînd împreună cu toți nobilii săi în țeapa lănciilor țărănești. După ce cavalerii au fost măcelăriți, guvernul habsburgic, și împreună cu el cei doi primari ai orașului de reședință, au fugit, lăsînd Stuttgartul, prea puțin fortificat, în voia soartei.

În această stare de necesitate s-a constituit un comitet de acțiune, destul de greu de realizat într-un oraș, în care se aflau în față nu numai partidele tradiționale — „notabilitatea" privilegiată, opoziția burgheză și plebeii chemînd la răscoală, ci chiar și în sînul lor, aceste partide erau scindate în cele două grupuri de adepți ai habsburgilor și de credincioși ai ducelui. În acel moment amîndouă taberele erau însă la fel de speriate și la fel de deznădăjduite, întrucît nici ducele Ulrich și nici guvernul habsburgic nu erau în situația de a le veni în ajutor.

Această stare de lucruri o exprima dealtfel și opțiunea consiliului municipal care a încercat să iasă din încurcătură printr-un șovăielnic joc dublu și anume: să rămînă credincios guvernului habsburgic și să-i țină în loc pe țărani prin tratative îndelungi, pentru ca între timp să aducă cît mai repede trupe de ajutor din numeroase orașe învecinate. În acest sens au fost trimise mesaje la Cannstadt, Göppingen, Kirchheim, Leonberg, Nürtingen, Schorndorf și Waiblingen.

Singur Jörg Ratgeb a rămas ferm pe pozițiile cauzei țărănești. Ca membru al unei comisii formate din șapte persoane, trimisă din Stuttgart de două ori în tabăra țărănească — la Bietigheim în ziua de 21 aprilie și la Sachsenheim în ziua de 23 aprilie — a dat cărțile pe față, făcînd cunoscute planurile dubioase ale celor din Stuttgart și avertizîndu-i pe țărani, divulgînd (adică: trădînd — cum s-a afirmat ulterior) mașinațiile habsburgilor.

Delegația orașului Stuttgart, care se întorcea călare spre casă, a fost ajunsă din urmă de solii țăranilor, odată cu amenințarea că dacă instanțele și consiliul din Stuttgart nu asigură pînă cel tîrziu în ziua de luni (24 aprilie) un contingent înarmat cu flinte — „precum se cuvine dealtfel unor principi" —, atunci cei din tabăra țărănească știu prea bine cum ar putea să cîștige de partea lor — dacă nu chiar orașele — măcar poporul din ele, distrugînd viile și pustiind ogoarele.

Propunerile luate în pripă de către cei din Stuttgart de a se convoca o dietă sub cerul liber, fără învățați și fără reprezentanți ai oficialităților și nobilimii, fapt cu care guvernul habsburgic era de acord, au fost respinse categoric de Matern Feuerbacher, căpetenia țăranilor din Württemberg, acesta acceptînd totuși să ridice tabăra oastei sale, formată din patru mii de capete, în afara orașului: lîngă Cannstadt, între două mori, unde se mai aflase cîndva o tabără, și să fie aprovizionată acolo de către tîrgoveții din Stuttgart. A mai acceptat de asemenea ca numai capii țăranilor să aibă dreptul să intre în oraș, cerînd să li se pună

la dispoziție o casă pentru consfătuirile lor, ceea ce li s-a și acordat.

La 26 aprilie oastea țărănească a ajuns în fața orașului Stuttgart și și-a ridicat tabăra, precum se convenise, la Cannstadt. Totul părea să se desfășoare în ordine, cînd o groaznică furtună cu grindină, izbucnită din senin, i-a făcut pe țărani să intre mai întîi în periferiile orașului și apoi chiar și în interiorul lui. Martin Nüttel și Jörg Ratgeb au fost trimiși în grabă să-i întîmpine, dar au trebuit să facă cale întoarsă, înconjurați de rîsete batjocoritoare și de strigăte ca *naut brech isen*[20]. Această invazie a țăranilor în oraș, de unde nu au mai putut fi izgoniți și prin care se încălca înțelegerea stabilită, a fost pusă în sarcina lui Jörg Ratgeb.

Joi, 27 aprilie, 56 membri ai instanțelor locale, consiliului și comitetului de acțiune din Stuttgart au constituit contingentul înarmat, cerut de țărani, în număr de 300 de oameni. Căpitanul lor a fost ales Theis Gerber, odată cu el fiind chemați și șase consilieri de război din partea partidului burghez de opoziție, printre care și Ratgeb, însărcinat cu treburile cancelariei. Acești șase consilieri de război își îndeplineau îndatoririle cu schimbul, astfel încît trei se aflau totdeauna în consiliul țărănesc.

Activitatea cancelariei cu sediul stabil la Stuttgart și care mai avea și o secție mobilă, care se deplasa împreună cu oastea țărănească, consta în întocmirea nenumăratelor acte privind administrarea țării de către noua stăpînire țărănească. După haosul sălbatic de la începutul răzmeriței, într-un timp uimitor de scurt, s-au emis dispoziții menite să asigure ordinea și gospodărirea chibzuită a localităților și bunurilor. Astfel, din ordinul căpeteniei țăranilor din Württemberg, Matern Feuerbacher, bunurile clericale trebuiau solicitate pentru a-și da contribuția în interesul public, în care scop mănăstirile și preoții erau vizați înaintea vistieriilor și pivnițelor senioriale. Dar nobilimea și clerul nu mai trebuiau să fie prădate, bunurile lor urmînd să fie luate în evidență.

Această activitate administrativă era rezolvată în general la Stuttgart, în timp ce secţiei mobile îi revenea sarcina să menţină legătura tactică dintre diferitele cete ale oastei. Numai trei documente atestă activitatea lui Ratgeb în acest domeniu:

Prima e nedatată şi are următorul text: „Maestrul Jörgen, pictorul din Stuttgart, a cheltuit în tot landul 4 guldeni". A doua reprezintă o chemare urgentă adresată lui Jörg Ratgeb şi Jörg Rockenbauch, unul dintre cei şase consilieri de război din Stuttgart, de a veni la marea adunare a ţărănimii din landul Württemberg de la Kirchheim unter Teck. Aceasta e datată 30 aprilie 1925 şi sună astfel: „Salutul nostru întru totul prietenos şi binevoitor mai dintîi, iubiţilor Jörg Ratgeb şi Jörg Rockenbauch, cu osebire buni prieteni. Din pricinile ştiute ne-am hotărît să adunăm o consfătuire trebuincioasă, drept care am vrea să binevoiţi să veniţi la noi în ziua de marţi cea următoare (la 2 mai — n.tr.) noaptea şi sub nici un temei să nu lipsiţi, cum avem nădejdea că voi nu veţi face. Căci binele nostru vine să depindă de aceasta".

În noaptea de 4 mai urmau să fie emise la Stuttgart un mare număr de ordine către toţi nobilii şi toate organele care se alăturaseră frăţiei ţărăneşti, de a se prezenta fără zăbavă înarmaţi şi gata de apărare la Degerloch. Jörg Ratgeb urma să ducă conceptul acestei circulare de la Nürtingen la cancelaria din Stuttgart şi să sigileze cu pecetea ţărănească ordinele care urmau să fie expediate. Acest înscris va oferi ulterior cea de a treia probă documentară a activităţii lui Ratgeb în calitate de cancelar al ţăranilor.

Erau două strigăte de alarmă impunînd măsuri de maximă urgenţă. Căci generalul Uniunii, Georg Truchsess von Waldburg, se apropia cu oaste puternică în marş forţat pentru a sili cetele ţărăneşti să primească lupta decisivă. În ziua de marţi, 8 mai, ceata din Pădurea Neagră, unită cu oastea ţărănească din Württemberg, a dobîndit un succes însemnat, cucerind prin asalt oraşul Herrenberg, unde cancelaria de front îşi fixă imediat sediul.

Activitatea de cancelar al ţăranilor a lui Ratgeb avea să fie însă doar de foarte scurtă durată. Numit la 27 aprilie în această calitate, el se văzu destituit la 12 mai. Era ziua recuceririi oraşului de către trupele Uniunii suabe, cînd cancelaria de front a căzut în mîinile „stolnicului cel negru", care a sechestrat-o ca pradă de război.

Participarea lui Ratgeb la marele război ţărănesc s-a epuizat în doar 22 de zile: o curbă rapidă, uimitor de abruptă, trăsătură ce oferă dealtfel picturilor artistului acel caracter unic. Ea a început la 21 aprilie prin delegarea sa în tabăra ţărănească de la Bietigheim şi Sachsenheim şi s-a încheiat la 12 mai odată cu marea luptă care a avut loc nu departe de Herrenberg la Sindelfingen şi Böblingen şi în care oastea ţărănească din Württemberg a fost cu totul spulberată.

Von Waldburg a vrut să tragă în ţeapă toate căpeteniile ţăranilor, astfel încît Jörg Ratgeb a trebuit să fugă. Prins şi întemniţat la Pforzheim, i s-a făcut foarte repede procesul. Acuzat de înaltă trădare, a fost executat mai nemilos ca oricare alt răzvrătit. Sentinţa a fost cea de decartelare în condiţii severe, adică nu de mîna călăului, ci printr-un atelaj de cai care l-a tîrît pînă la locul execuţiei, unde i-a sfîşiat trupul în patru bucăţi.

Pentru a elucida problema încă nelămurită privind actele de care s-ar fi făcut vinovat Ratgeb în scurta perioadă de timp de la 21 aprilie la 12 mai — care ar „justifica" acea groaznică sentinţă de sfîşiere în patru — ne stau la dispoziţie trei surse documentare: mai întîi repertoriul Arhivei principale de stat din Württemberg, întocmit în 1611, şi de care am mai amintit. În acest „Registru cu tot felul de mărturii şi cazuri criminale şi penale din *anno* 1518 pînă în 1552 inclusiv", găsim în dreptul anului 1526 înregistrarea dealtfel pomenită anterior „Raportul şi mărturiile cu privire la Schürtz Jörgen, numit Ratgeb, pictorul de la Stuttgart, care s-a aflat întemniţat la Pfortzheim din pricina războiului ţărănesc şi a ducelui Ulrich. 1526. Nr. 1 la 5 inclusiv", care părea să deschidă

cea mai largă perspectivă asupra cazului Jörg Ratgeb, dar care în fapt nu face altceva decît să ne demonstreze modul nespus de haotic şi fragmentar în care ne-au parvenit mărturiile privitoare la viaţa pictorului. Dosarul cuprindea: declaraţia scrisă a lui Jörg Ratgeb către judecătorul de instrucţie, în care pictorul şi-a expus comportamentul faţă de ţăranii răsculaţi şi faţă de ducele Ulrich, precum şi „mărturisirea" consemnată în patru procese verbale, aşa cum i-a fost smulsă prin tortură.

Titlul documentului dispărut prezintă în stînga jos, deasupra unei pete de cerneală, cornul de la Urach, unul din însemnele landului Württemberg, notat în grabă pe margine, prin care un fost cititor al acestor fascicole le semnala ca material important cu privire la istoria ducelui Ulrich. Deasupra acestei steme ducale conducerea arhivei a notificat, însă, cu creionul, constatarea fatală făcută cu prilejul unei revizii: „LIPSĂ" —: notificarea revenind la alte două titluri vecine din acelaşi an 1526, care de asemenea poartă însemnul cornului de la Urach: la „Suplica lui Jeronym Wölfflin, cojocar din Stuttgart, din pricina angajării sale în treburile cu ducele Ulrich", din 25 octombrie 1526, precum şi la un al doilea proces, purtat de asemenea la Pforzheim, în cazul ducelui Ulrich şi al războiului ţărănesc, privind pe „Michel Kreutlin, numit Michel ţăranul de la Stuttgart, întemniţat la Pforzheim din pricină că a fost de partea ducelui Ulrich şi s-a aflat între ţăranii răzvrătiţi, pentru a răspunde la nişte întrebări". Datorită dispariţiei acestor acte ne este extraordinar de greu să verificăm critic problema „vinovăţiei" lui Jörg Ratgeb, mai ales că şi procesul intentat împotriva lui Michel Kreutlin, întemniţat împreună cu Ratgeb la Pforzheim, ne-ar fi putut oferi fără îndoială un autentic material comparativ.

Pe ce s-a întemeiat sentinţa dură împotriva lui Ratgeb, sentinţă care, chiar în condiţiile acelui tribunal de război foarte despotic şi arbitrar, nu se afla în vreun raport de proporţionalitate cu conţinutul faptic al „trădării" comise de el în tabăra

ţărănească de la Bietigheim? Nici unuia dintre cei din Stuttgart care porniseră, împreună cu Jörg Ratgeb, în războiul ţărănesc nu le-a fost clintit, la reîntoarcerea lor, nici măcar un fir de păr. Căpeteniei lor, Theis Gerber, ofiţerului Martin Nüttel, consilierilor de război Jörg Kentzer şi Hans Grieb — care au avut aceeaşi misiune oficială ca şi Jörg Ratgeb — le-au fost impuse ce-i drept nişte procese de reabilitare, dar acestea s-au soldat de fiecare dată prin achitarea lor.

Întrucît cele cinci fascicole ale „mărturisirii" lui Ratgeb s-au pierdut, sîntem siliţi să apelăm — în vederea lămuririi acestei probleme — la actele unor procese de reabilitare păstrate integral în Arhiva de stat württembergiană.

Theis Gerber — acest maestru tăbăcar (=Gerber — n.tr.) se chema de fapt Matthias Angerer — se afirmase, cu prilejul loviturii date de ducele Ulrich asupra capitalei, drept omul de încredere al acestuia. După ocuparea oraşului Stuttgart de către puterea ţărănească el a fost numit de partidul burghez de opoziţie — cu totul împotriva voinţei sale — căpitanul unui contingent de trupe pe care oraşul Stuttgart trebuia să-l alăture oastei ţăranilor. Iată de ce Gerber a intentat un proces — judecat însă abia în anul 1541 de către tribunalul imperial din Rottweil — împotriva a zece membri ai consiliului orăşenesc care i-au reproşat după întoarcerea sa din nefericita luptă de la Sindelfingen foarte grave încălcări ale îndatoririlor sale şi mai ales sacrificarea arbitrară a celor optzeci de locuitori din Stuttgart, căzuţi în luptă. El nu s-a putut sustrage atunci condamnării de către un tribunal de război al Uniunii suabe, intrată de curînd în capitală, decît prin fugă neîntîrziată.

Jörg Ratgeb, executat cu cincisprezece ani în urmă, care făcea parte din acel contingent în calitate de consilier de război, joacă în procesul de la Rottweil doar un rol secundar. Totuşi, în trei articole ale unei mărturii, puse la dispoziţia autorităţii judecătoreşti de către cei zece membri ai consiliului puşi sub acuzare, problema culpabilităţii se pre-

cizează pe plan politic: Jörg Ratgeb este acuzat de înaltă trădare. Iată textul celor trei articole:

Articolul 11

„Item, căci în asemenea... vremuri agitate voi, primarul, instanţele locale şi consiliul, aţi fost îngrijoraţi din pricina ţărănimii şi, prin urmare, împreună cu comitetul ales şi cu ştirea şi vrerea fostului guvern al acestui ducat aţi scris celor din Cannstatt, Schorndorf, Weiblingenn, Löwenbergk, Göppingen, Kirchheim şi Nürtingen, avînd intenţia să organizaţi o ceată proprie pentru a opune rezistenţă celor răzvrătiţi..."

Articolul 12

„Item, intenţia mai înainte arătată a fost împărtăşită celor răzvrătiţi de către răposatul Jörg Ratgeb şi din această pricină oraşul Stuttgart a fost somat de către ţărănime, prin solii trimise în scris cît şi prin viu grai, cu violente vorbe de ocară..."

Articolul 19

„Item, că asemenea nelegiuiri din partea răposatului Jörgen Ratgeb (şi el dealtfel unul de-ai comitetului din Stuttgart), a fost săvîrşită în mod perfid şi fără ştirea şi vrerea celor din Stuttgart, drept pentru care numitul a fost sfîşiat în patru la Pforzheim".

La procesul de la Rottweil au fost aduşi nu mai puţin de nouăzeci de martori. Dintre aceştia, patruzeci şi unu au compărut ca martori ai acuzării împotriva lui Theis Gerber, fiind numiţi de membrii consiliului, adică de cei învinuiţi. În cazul Jörg Ratgeb au fost audiaţi sub jurămînt patrusprezece martori, dintre care doi făcuseră parte din delegaţia de şapte persoane trimisă în tabăra ţărănească de la Bietigheim.

Nici unul dintre martori nu l-a acuzat pe cel mort. Atît la interogatoriul sumar cît şi la întocmirea procesului verbal, conforme procedurii judecătoreşti din acea vreme, declaraţiile lor coincid

aproape cuvînt cu cuvînt în afirmaţia că nu ştiu nimic despre o înaltă trădare ca pricină a sfîşierii în patru a lui Jörg Ratgeb, ceea ce vom ilustra prin două exemple luate la întîmplare.

Podgoreanul Jörg Harygell, în vîrstă de 60 de ani: „Interogat cu privire la articolul 12 martorul spune: (...) dacă Jörg Ratgeb le-a divulgat ceva ţăranilor, el, martorul în cauză, nu ştie să spună. Adevărat e, însă, că ţăranii i-au somat şi ameninţat prin trimiterea mai multor scrisori că dacă nu predau oraşul, vor vedea ei, cum o să intre acolo... De asemenea martorul nu ştie la a cărui instigare au devenit ţăranii atît de porniţi împotriva celor din Stuttgart".

Hanns Gyer, numit şi Ziegler (Cărămidarul) în vîrstă de 56 de ani: „e martor în cauza privindu-l pe Jörg Ratgeb... ştiind prea bine că numitul a fost sfîşiat în patru; dar care anume a fost pricina, sau dacă el i-a adus încoace pe ţărani sau nu, asta martorul nu ştie".

O singură voce răsună mai categoric dintre procesele verbale neconcludente, şi anume cea a fostului său vecin, a podgoreanului Jörg Sauernagel, care declară: „El (Ratgeb) i-a fost multă vreme vecin bun şi prietenos martorului... ca om de treabă care nu i-ar fi speriat vecinului său nici măcar o găină... iar din ce pricină va fi fost sfîşiat în patru la Pforzheim el nu ştie, martor să-i fie Dumnezeu".

Din voluminoasele acte ale procesului, al cărui prim volum cuprinde 458, iar cel de-al doilea 1054 de pagini de manuscris *in folio*, nu se poate extrage nimic mai precis în legătură cu motivarea acuzaţiei de înaltă trădare.

Şi nu i se poate da de capăt acestei probleme nici chiar dacă încercăm să consultăm cel mai cuprinzător proces legat de războiul ţărănesc din Württemberg, în care au fost audiaţi patruzeci de martori ai acuzării şi patruzeci şi şapte de martori ai apărării. Intentat căpeteniei de ţărani Matern Feuerbacher — consilier orăşenesc din Bottwar, reprezentînd de asemenea burghezimea opoziţionistă şi judecat în anul 1527 în şase termene

în fața aceluiași tribunal din Rottweil, procesul s-a încheiat — destul de ciudat — cu achitarea inculpatului. Doi istorici din Württemberg însă, Eugen Schneider și Gustav Bossert, care au cercetat materialul procesual pentru studiile lor cu privire la lucrările „Stuttgart în războiul țărănesc" (1901) și „Căpetenia de țărani Matern Feuerbacher" (1926—1927), acceptă drept certitudine culpabilitatea lui Jörg Ratgeb, cel învinuit de înaltă trădare, fără însă să-și motiveze punctul de vedere. Dar, după părerea mea, este prea evident contrastul dintre faptul că Matern Feuerbacher, căpetenia militară supremă a țăranilor din Württemberg, a fost achitat de către zece judecători ai tribunalului imperial (și asta în 1527, într-o perioadă cînd grozăviile Războiului țărănesc se mai aflau încă în fața ochilor tuturora sub forma burgurilor distruse, a mănăstirilor prădate, a ogoarelor nelucrate și satelor sărăcite), în timp ce Ratgeb a fost condamnat la sfîșiere în patru. Acest contrast între modul în care s-a apreciat culpabilitatea fiecăruia ne impune concluzia că pictorul a săvîrșit într-adevăr o faptă considerată drept înaltă trădare, faptă pentru care codul penal din Bamberg, emis în 1507, prevedea sfîșierea în patru. Față de toate acestea, Theodor Musper, fostul director al Galeriei de stat din Württemberg (Stuttgart), pune la îndoială însăși temeinicia afirmațiilor cuprinse în articolul 12, cel acuzator, și îl înlătură ca pe o răuvoitoare calomniere a pictorului. După interpretarea lui Musper, înalta trădare, rămasă neelucidată în cadrul procesului, dar care oricum fusese afirmată de zece acuzatori indicați cu numele lor complet, e înlocuită printr-o intrigă mult mai puțin palpabilă a unor adversari nici măcar numiți cu numele lor, iar atitudinea luată de Jörg Ratgeb în favoarea cauzei țărănești înfățișată cu următoarea irelevanță:

„A fost revoluționar, dar nu în sens politic, ci în arta sa. Nici unul dintre cei cincizeci de martori nu știe nimic despre o vină a pictorului. Doar trei «onorabili» membri ai consiliului orășenesc îl acuză pentru a ieși basma curată. Un martor îl prezintă drept un om de treabă care nu i-ar fi speriat vecinului său nici măcar o găină, Ratgeb fiindu-i multă vreme vecin bun. Din ce pricină va fi fost sfîșiat în patru la Pforzheim, martor să-i fie Dumnezeu, declară altul într-unul din procesele de reabilitare intentate ulterior unor consilieri orășenești din Stuttgart profund compromiși. «Iată un om», afirmă Zülch, «al cărui cap este prins într-un laț, din care cel vinovat și l-a scos pe al său cu abilitate»."

Astfel sună opinia lui Musper, care încearcă să prezinte înalta trădare incriminată lui Ratgeb drept un truc al unor consilieri orășenești ei înșiși compromiși. Invocarea de către Musper a celor trei intriganți rămîne, însă, un „denunț împotriva unui necunoscut", după cum nici citatul din Zülch nu ne lămurește asupra persoanei celui vinovat și nici asupra „lațului" care i-a fost pus de gît nevinovatului Ratgeb. Dealtfel chiar indicațiile cifrice oferite de Musper ne arată cît de slab fundamentată era opinia lui: în timp ce pe cei zece consilieri orășenești puși sub acuzare îi reduce la trei, pe cei patrusprezece martori audiați în contextul articolului 12 îi multiplică de-a dreptul cu patru, înmulțindu-i la „peste cincizeci de martori". Iar încercarea sa de a-l transforma pe Ratgeb într-un apolitic, răzvrătit în ale artei, atestă o totală neînțelegere a *Altarului din Herrenberg*, operă clocotind de revoltă pînă în colțurile ei cele mai ascunse și pe care Wilhelm Hausenstein o caracterizează pe bună dreptate — și într-un mod diametral opus — drept un excepțional „fenomen politic", drept o „demonstrație democratică", o lucrare de artă încărcată cu „o imensă opoziție socială".

Reușind să fundamentez, din punct de vedere istoric, prin demonstrația mea, constatările lui Wilhelm Hausenstein, și anume că de la *Cina cea de taină* din Rotterdam, acea operă timpurie, și pînă la *Plecarea apostolilor*, opera tîrzie de la Herrenberg, prin toată creația sa trece ca un fir roșu ideea conducătoare a valdenzilor și a taboriților, a unui „regnum reparatum hominam viantium" (a unei împărății restaurate a peregrinilor),

adică a solilor şi predicatorilor creştinismului laic antiierarhic şi social-revoluţionar, devine limpede că Ratgeb n-a fost implicat în războiul ţărănesc datorită unor impulsuri exterioare, ci pentru că şi-a însuşit din pornire interioară şi din hotărîre activă lozincile de luptă, cu „ambalaj" religios, ale anului 1525.

Angajarea lui Jörg Ratgeb pentru cauza ţărănimii îşi găseşte confirmarea cea mai convingătoare — fiind pecetluită prin moartea sa — în acea acuzaţie de înaltă trădare, scornită de membrii consiliului. Întrucît demonstrarea acestui punct — esenţial pentru aprecierea personalităţii, cît şi a artei sale — mi s-a părut insuficient de documentată în temeiul surselor cercetate pînă acum, am căutat în Arhiva principală de stat din Stuttgart acte care să se refere la membrii contingentului din Stuttgart. Efortul a fost încununat de succes. Cu privire la cele patru nume: Martin Nüttel, Jörg Kentzer, Ramy Harnascher şi Johann Elias Meichsner am descoperit numeroase hrisoave semnificative.

Abia întors de la universităţile italiene, Martin Nüttel, un tînăr jurist şi membru al consiliului orăşenesc din Stuttgart, fusese înrolat subofiţer („stegar") al contingentului din Stuttgart. La întoarcerea sa din Războiul ţărănesc, Nüttel s-a grăbit să prezinte guvernului un memoriu justificativ pe zece pagini. Titlul memoriului: „Raport. Cercetare cu privire la toate acţiunile produse prin mine, Martin Nüttel, împotriva ţărănimii şi alături de ea" ne sugerează chiar şi prin grăitoarea distincţie făcută între „împotrivă" şi „alături" atitudinea echivocă a oraşului Stuttgart. Chiar în prima frază întîlnim numele lui Ratgeb în contextul important al delegaţiei de şapte persoane trimisă în tabăra ţărănească de la Bietigheim. Iată ce spune Nüttel: „Mai întîi au fost aleşi şapte bărbaţi de către primar, instanţe locale, consiliu, precum şi comisia comunităţii, şi anume Jörg Rockenbuch, Jörg Scherer, Martin Nüttel, Jörg Schürtz*, Theis Gerber, Hansel Beysung şi Hans

* Adică Jörg Ratgeb (N. r. r.)

Binder ca să se ducă cu o scrisoare sau ca o comisie la ţărani pentru a se informa asupra intenţiilor acestora". Eugen Schneider a cercetat, e adevărat, memoriul lui Nüttel pentru studiul său intitulat „Oraşul Stuttgart în Războiul ţărănesc", dar nu l-a exploatat în mod exhaustiv cu privire la pictorul nostru. Prin ampla descriere a opiniilor şi faptelor tovarăşilor săi de luptă, memoriul ne îngăduie să apreciem toate implicaţiile dispariţiei „raportului lui Ratgeb".

Un memoriu justificativ la fel de bogat în semnificaţii al postăvarului Jörg Kentzer ne apropie şi mai mult decît stegarul Nüttel de sfera de activitate a lui Ratgeb în calitatea sa de consilier de război al contingentului din Stuttgart, întrucît Kentzer a fost numit în aceeaşi funcţie şi cu acelaşi titlu. Desigur, „consilierul de război" Kentzer nu poate figura decît ca o ripostă jalnică a pictorului nostru. Căci în timp ce Ratgeb a urmat neabătut steagul ţăranilor pînă în ultima zi, Kentzer se lăuda că n-a rămas la ţărani decît trei zile, adică „nu mai mult decît Adam în paradis". Pricina dispariţiei sale grăbite fusese un discurs rău plasat, pe care l-a ţinut în faţa consiliului de război ţărănesc şi din pricina căruia ţăranii l-au ameninţat că-l vor ucide. Voi reda cuvînt cu cuvînt descrierea întîmplării, pentru că ea aruncă o lumină vie asupra selecţiei făcute de instanţele locale şi consiliul din Stuttgart şi a indicaţiilor politice date împuterniciţilor trimişi la oastea ţărănească, aceasta fiind totodată şi un model pentru modul naiv şi brutal în care documentele ce ne-au servit drept surse ne edifică asupra problemei:

Jörg Kentzer scrie: „Cînd în ciuda întregii silinţe, a efortului şi muncii depuse de domnii mei din Stuttgart pentru a-i respinge şi a-i înlătura, ţăranii răzvrătiţi au pătruns în oraşul Stuttgart şi l-au ocupat, încît cei din oraş au fost siliţi să aleagă cîţiva pentru a merge împreună cu răsculaţii, am fost ales de către instanţe, consiliu şi comisie ca să şed şi eu în consiliul ţăranilor, ceea ce a şi trebuit să fac cu necaz şi tulburare în suflet, Dumnezeu o ştie. şi totodată mi s-a mai dat

de către amintiţii domnii meii din Stuttgart o *Instrucţiune* sub prestare de jurămînt de a nu trata nimic cu ţăranii, decît ceea ce nu ar fi fost împotriva Înălţimii sale princiare, domnul şi principele landului nostru preamilostiv, şi ar fi slujit numai pacea şi unitatea. Aşadar cu asemenea instrucţiuni am fost trimis la ţărani şi am mers întîi călare la ei spre Nürtingen (...); în ziua următoare dimineaţa devreme am călărit iarăşi către Tegerloch, unde se adunase o consfătuire la care eu, ca trimis de la Stuttgart, am luat parte pentru prima dată, căci nu mai fusese nimeni înainte, şi atunci ni s-au înfăţişat de către căpetenii opt articole pentru ca din acestea să se redacteze o înţelegere. Şi anume chiar în primul articol era vorba să se ia bani, vin şi roade din casele şi hambarele preamilostivei noastre stăpîniri şi să fie cărate pentru ceată la Tegerloch şi în alte locuri.

Astfel eu, aşa cum mi s-a fost poruncit de către cei din Stuttgart, fiind capitala acestui principat Württemberg, cînd mi-au cerut să le dau un sfat, am îndeplinit porunca ce mi s-a dat şi am spus că Dumnezeu nu va vrea niciodată ca noi să atacăm preamilostiva noastră stăpînire, şi că ei nu ne-au spus că vor să-i ia aşadar capul, atunci cînd au venit la Stuttgart, ci că vor să facă după sfatul nostru, ceea ce ar fi doar spre folosul, bunăstarea şi cinstea preamilostivei noastre stăpîniri şi a ţării noastre a tuturor şi nu împotriva îndatoririlor şi a jurămîntului nostru, aşa că din partea celor din Stuttgart, ea fiind capitala, n-am vrut să mă învoiesc şi după sfatul meu comandanţii şi căpeteniile lor trebuiau convinşi să nu se mai agite în continuare, ci să renunţe cu totul şi atunci s-au ridicat cu toţii, împărtăşind părerea lui Matern (Feuerbacher), s-au adunat şi au ţinut sfat, dar eu am ieşit la ei, vrînd să aud despre ce era vorba, cînd au venit Hans Wunderer, una din căpeteniile lor, şi Theis Gerber la mine, m-au luat şi m-au îndepărtat de restul cetei. Apoi a zis Wunderer către mine să plec degrabă de la ceată, căci altfel voi fi înjunghiat, la care l-am întrebat din ce pricină, iar el mi-a răspuns, că ceea ce vorbisem în ziua aceea n-ar fi plăcut la fiecare şi că mă sfătuieşte să mă pun în siguranţă, pentru care devotată prevenire i-am şi mulţumit şi cum mi-au mai parvenit şi mai înainte asemenea avertismente, l-am rugat să mi-l alăture pe Theis, căpitanul celor din Stuttgart, pentru a putea da socoteală acolo în faţa instanţei locale şi a consiliului şi a comisiei, după cum s-a şi întîmplat, aşa că în ziua următoare m-am întors iarăşi de la ţărani şi pot preabine spune că am fost la ei trei zile, cît a fost Adam în paradis şi nu şapte zile, cît îmi pune în sarcină Theis asemenea unor minciuni şi neadevăruri închipuite, ceea ce se şi poate dovedi".

Citind cele de mai sus nu-ţi vine să crezi ochilor că Hans Wunderer, cea mai importantă căpetenie a ţăranilor din Württemberg după Matern Feuerbacher, nu numai că-l ajută pe vorbitorul păgubos să dezerteze, dar îl mai pune şi pe Theis Gerber, căpitanul din Stuttgart, să-l însoţească pînă acasă, pentru a-l sprijini în faţa consiliului orăşenesc de acolo, atunci cînd va fi să dea „socoteală", după cum spune chiar el.

Pe lîngă tensiunile pricinuite de gravele contradicţii din tabăra ţărănească, aş vrea să evidenţiez drept cel mai important element pentru noi, Instrucţiunea politică, consemnată în raportul lui Kentzer, cu care guvernanţii din Stuttgart i-au trimis pe căpitan şi pe ceilalţi consilieri de război ai contingentului lor la oastea ţărănească. La procesul de la Pforzheim, această „instrucţiune" a fost considerată de către judecători, după cum am reuşit să constat la Stuttgart, drept dovadă a vinovăţiei lui Jörg Ratgeb.

În „suplica" lui Theis Gerber, păstrată în Arhiva de stat din Stuttgart, pe care a adresat-o în 1531 de la Esslingen, locul unde se refugiase ducele Ferdinand, regentul landului Württemberg, în scopul reabilitării sale, el descrie situaţia din oraşul Stuttgart la apropierea ţăranilor, numirea sa drept căpitan al contingentului din Stuttgart, con-

diţiile în care a luat în primire această funcţie şi

continuă apoi privitor la cei trei consilieri de război şi instrucţiunile date lor: „Pentru a înfăţişa în continuare înţelepciunii voastre nevinovăţia mea, vă adresez preasupusa mea rugă de a voi să aflaţi de la cei din Stuttgart, care au dispus trimiterea unor delegaţi în consiliile ţărăneşti, rostind sfaturi şi vorbiri că eu am făcut tot ce mi-a stat în putinţă ca să nu fiu trimis delegat pe lîngă ţărani. Încă de atunci s-a hotărît să plece la ţărani trei consilieri de războaie, şi anume Jörg Kentzer, Hanns Grieb şi Jörg Ratgeb, cărora li s-a dat o Instrucţiune cu pecetea oraşului Stuttgart sunînd astfel: «Noi, primar în funcţiune, instanţe locale şi consiliul oraşului Stuttgart etc. trimiţînd la voi prin aceasta consilierii noştri de război delegaţi care să se sfătuiască cu voi în toate treburile etc.» Care Instrucţiune se află încă la tribunalul din Pforzheim".

Ultima frază demonstrează că în procesul împotriva lui Jörg Ratgeb n-a fost vorba de un tribunal de urgenţă întocmit în pripă, ci de un proces în toată regula, pentru a cărui pregătire s-au solicitat şi acte din afară.

Repertoriul pomenit mai înainte mi-a atras atenţia şi asupra unui adevărat teanc de patruzeci şi şapte de acte adunate între 1533 şi 1537, „Documente privitoare la Ramy Harnascher din Stuttgart din pricină că i s-a alăturat ducelui Ulrich şi a acţionat împotriva Uniunii, prins la Esslingen şi examinat sub cazne". Ramy, adică Remigius, un cîrciumar şi armurier bogat din Stuttgart, a fost cel mai vajnic adept al surghiunitului duce Ulrich. În anul 1519 l-a urmat în surghiun la Mömpelgard. De acolo a urzit, în calitate de agent, fire conspirative cu ţăranii suabi şi cu bürgerii din capitală. Iar în 1525 a luat-o înaintea ducelui său, cînd acesta — folosindu-se de Războiul ţărănesc — a pornit să-şi recucerească landul de baştină căzut în mîinile habsburgilor.

Atunci, într-un moment fatal, în ziua premergătoare nimicitoarei lupte de la Sindelfingen, Ramy Harnascher a contribuit în mare măsură la votul amintit anterior în favoarea unei reinstaurări a

ducelui — în ciuda avertismentelor lui Theis Gerber şi Martin Nüttel — determinînd astfel şi el sfîrşitul cumplit al lui Ratgeb.

În cele din urmă am izbutit să scot la iveală un document cu totul intact privitor la procesul din Pforzheim şi care poate înlocui — măcar în parte — pierderea actelor originale. L-am găsit printre actele procesului Johann Elias Meichner, care printre cei din Stuttgart avea renumele de „secretar orăşenesc însetat de sînge." Porecla sa provine de la torturile bestiale cu care i-a prigonit pe adepţii ducelui Ulrich după surghiunirea acestuia. A fost un instrument servil în mîinile guvernatorului Burkhard Fürderer, poreclit *Kühhorn* („corn de vacă" — n.tr.) care a reprezentat cu brutalitate stăpînirea străină habsburgică.

După ocuparea oraşului Stuttgart, ţăranii au preluat imediat, în scopurile lor, bineorganizata cancelarie orăşenească mobilizîndu-l pe Meichsner, fără să mai ţină seama de opiniile sale proaustriece, împreună cu cele trei ajutoare ale sale, ca să rezolve scriptologia de fiecare zi. Împotriva unor eventuale acţiuni duşmănoase ale acestuia s-a luat măsura de siguranţă ca toate actele mai importante să fie prevăzute de către un om de încredere, cu pecetea ţărănească. Acest om de încredere a fost Jörg Ratgeb, care avea în sarcină controlul cancelariei.

Între scribul orăşenesc şi cancelarul ţăranilor au existat mari tensiuni, ceea ce se desprinde şi dintr-un înscris al lui Meichsner, prin care acesta încearcă să se apere împotriva învinuirii că s-ar fi îmbogăţit pe seama hîrtiei, pergamentului şi cerii de pecete folosite de cancelaria ţărănească. În acest scop el scosese din curtea lui Bebenhausen, din al cărui hambar de grîne erau onorate cheltuielile ţărănimii, o cantitate oarecare de secară şi cu ea a plătit la negustorul Rytze Gabler o notă pentru hîrtie prin depunerea a „două baniţe de secară". Această măsură incriminată şi-a justificat-o prin *teama de Ratgeb*, descriind însă faptul într-un

mod destul de neclar: „După ce răzvrătiţii au luat

de la mine cam mult pergament, de asemenea şi de la Rytze Gabler nişte hîrtie şi ceară de pecete, mi s-a poruncit să plătesc toate acestea din banii care se vor dobîndi din vînzarea roadelor, să restitui ceea ce s-a vîndut de către gospodăria din Bebenhuser sau să dobîndesc eu însumi roadele. Ceea ce am făcut mai mult din frica simţită pe atunci faţă de Jörg Ratgeb, şi n-am scos nimic din curte şi i-am dat lui Rytze din pergamentul meu atît de mult, încît făcea cît două baniţe de secară precum se obţine după alergătură pentru bani şi am primit o chitanţă pentru aceste două baniţe de secară, luate de la gospodărie şi nici n-am mai dorit altceva".

Duşmănia dintre scribul orăşenesc şi cancelarul ţăran, aşa cum reiese din această scriere, se manifestă în mod acut în documentul descoperit de mine, în care „teama" pe care Ratgeb i-o insuflase lui Meichsner va fi mobilul unei răzbunări infame împotriva celui întemniţat fără apărare la Pforzheim.

Se compune din două înscrisuri şi dintr-o explicaţie în formă de scrisoare şi are drept obiect acea circulară urgentă care a fost adresată de către căpeteniile ţăranilor Matern Feuerbacher şi Hans Wunderer la 4 mai din cartierul lor general de atunci, de la Nürtingen, către toţi nobilii din Württemberg semnatari ai „celor 12 articole", prin care se obligaseră să dea ajutor uniunilor ţărăneşti. Era o chemare şi o alarmă insistentă de a porni neîntîrziat în marş către cea mai apropiată tabără a ţăranilor — Degerloch.

Această circulară a fost adusă de Ratgeb în mare grabă la cancelaria orăşenească din Stuttgart în scopul multiplicării, sigilării şi expedierii ei, unde a fost luată în primire de Meichsner şi apoi citită în faţa instanţei şi a sfatului. Înainte de a înfăţişa insinuările perfide brodate de secretar pe marginea acestei circulare să luăm mai întîi cunoştinţă de conţinutul ei. Iată-l:

„A noastră cuvenită datorie ne-am îndeplinit-o totdeauna cum se cuvine, cinstiţilor nobili şi prieteni. Întrucît voi, pioşilor nobili, v-aţi asumat în

frăţia noastră obligaţia de a apăra în faţa altora onoarea şi dumnezeiască dreptatea a supuşilor, din care pricină v-au fost lăsate drepturi şi bunuri, iată aşadar că în virtutea acestora solicităm cu toată gravitatea şi aşteptăm de la voi, fraţi întru Cristos, ca din ceasul acesta faţă de această scrisoare să fie iertate toate şi în temeiul tuturor putinţelor voastre să vă înarmaţi cu flinte, lăncii şi altele, precum şi cu provizii dimpreună cu ţăranii supuşi voua şi să porniţi astă noapte în tabăra noastră de la Tegerloch de lîngă Stuttgart, fiindu-ne de ajutor întru dreptate; pentru aceasta vrem să ne încredem cu totul în voi şi să vă arătăm pentru asta recunoştinţa noastră întru dragoste frăţească şi împlinirea iubirii şi binelui.

Dat în grabă în noaptea spre joi după *inventionis crucis*[21] Anno 1525.
Matern Feuerbacher şi Hans Wunderer,
comandanţi supremi şi generali
ai supuşilor din principatul Württemberg."
Către nobili.
Copie trimisă de către ţărani nobilimii,
întocmită de Elia la 4 mai 1525.

Cînd Meichsner a citit această chemare la mobilizare generală a nobilimii din Württemberg, în măsura în care aceasta se obligase faţă de ţărănime, a înţeles firesc imediat că e vorba de o acţiune de o maximă gravitate şi că implicarea lui ca scrib-multiplicator l-ar putea costa, la o adică, chiar capul. Întrucît teama de Ratgeb îl făcea să dea urmare indicaţiei acestuia de a copia circulara, iar pe de altă parte voind să-şi salveze pielea în măsura posibilului, i-a venit nelegiuita idee de a atribui paternitatea proiectului de circulară cancelarului ţăranilor, pe care-l ura într-atît şi care între timp fusese întemniţat la Pforzheim, şi să-l denunţe în faţa tribunalului din Pforzheim drept autor al conceptului.

Într-o scrisoare adresată consiliului municipal al oraşului imperial Esslingen în chestiunea lui Theis Gerber, refugiat acolo, el înfăţişează această „stare

de lucruri" cu toată limpezimea posibilă: „De

asemenea cîteva zile după aceea Jörg Ratgeb a adus conceptul unei circulare comune din partea tuturor comandanţilor ţinutului (printre care se afla şi Thys) de la Nürtingen aici la Stuttgart, cu ordinul sever ca eu şi toţi cei ce aici ştiau a scrie să întocmim în grabă cît mai multe cópii. Voind să fiu sigur de viaţa mea şi gîndindu-mă să aduc spre cunoştinţa milostiveniei voastre cele aflate, a trebuit să simulez supunerea şi să mă arăt într-o oarecare măsură ascultător... Şi eu şi scribii mei: Renninger, de asemenea fiul vistiernicului şi alţii care ştiau să scrie ar fi trebuit să multiplice această scrisoare, din care se mai află patru alăturate, dar conceptul l-a făcut *Jörg Ratgeb cu mîna sa proprie*, aşa cum trebuie să fie întrebat penal în consecinţă Jörg Ratgeb la Pforzheim în sensul articolului al treilea şi al patrulea, aşa precum se află aici de faţă".

„Aici de faţă" era însă alăturată o foaie de aceeaşi mărime ca şi ordinul emis de cei doi conducători de caste şi care ne stîrneşte interesul chiar şi prin titlul său. „Cîteva articole, în sensul cărora a fost interogat penal Jörg Ratgeb ce zace în temniţă la Pforzheim, trimise acolo, printre care şi aceste două articole" şi care are următorul conţinut: „Item, acesta este *scrisul său*, contrasemnat (B) [adică: *Bauernkanzler*[22]], aşa cum au fost trimise în număr mare către nobilimea comună din acest principat. Să fie aşadar întrebat, cine l-a pus să facă asta sau cine l-a făcut cancelar al ţăranilor. De ce a făcut aceasta şi altele din ordinul celor de la Stuttgart şi unde au rămas nobilii şi ce au făcut ţăranii, atunci cînd le-a luat apărarea. Şi dacă va mai spune că scrisorile au fost scrise de cei din Stuttgart, cu cunoştinţa lor, acesta este adevărul, dar n-au îndrăznit să vorbească împotriva lui şi a altora ca el, aşa că au trebuit să săvîrşească asta ca şi multe alte fapte rele".

Din scrisoarea lui Meichsner aflăm mai întîi că tribunalului de la Pforzheim i-au fost trimise din Stuttgart materiale acuzatoare, în care îi sînt sugerate inchizitorului două întrebări deosebit de insidioase.

Prima întrebare se referă la dubla funcţiune a lui Ratgeb: în calitate de consilier de război fusese numit de instanţele locale şi de consiliul municipal de la Stuttgart, care l-au însărcinat cu anumite instrucţiuni pentru a respecta interesele guvernului. Drept cancelar a fost ales de către ţărănime. Silit să recunoască încrederea de care se bucura printre revoluţionari, i-a fost fatală, firește, inevitabila întrebare: prin ce servicii a reuşit să dobîndească în timp atît de scurt încrederea ţăranilor răsculaţi.

Punctele de acuzare împotriva lui Jörg Ratgeb pot fi aşadar reconstituite din procesele adiacente, chiar dacă „raportul" împreună cu procesele verbale ale „mărturiilor" s-au pierdut.

Ratgeb a fost acuzat mai întîi ca *şef de răzvrătiţi*. A mai fost acuzat apoi de *trădare* pentru că le comunicase ţăranilor măsurile de apărare luate de cei din Stuttgart.

Deşi la punctul 12, cel care se referă la trădare, nu există mărturii directe care să-l acuze pe Ratgeb — în acest scop au fost audiaţi mai ales membrii „comitetului" şi ai delegaţiei trimise la Bietigheim —, totuşi se poate lua în considerare faptul „trădării". Cum altfel ar fi cucerit Ratgeb, într-un timp foarte scurt, întreaga apreciere a ţăranilor, încît aceştia să-i încredinţeze sigiliul ţărănesc! În felul acesta i se transferase şi controlul asupra lui Elias Meichsner şi a tuturor înscrisurilor importante care ieşeau din cancelarie. Necunoaşterea faptelor de către martori se poate explica doar prin aceea că Ratgeb le-a transmis ţăranilor informarea sa „trădătoare" în taină, nu în public. Este posibil să-l fi avertizat pe comandantul Wunderer cu privire la jocul dublu al celor din Stuttgart. Wunderer fusese meşter constructor, care înălţase mai multe biserici la Württemberg. Nimic nu poate fi mai firesc, decît să presupunem că Ratgeb i-a împărtăşit acestuia planurile şi atitudinea orăşenilor şi că a fost numit de către Wunderer în postul de încredere de la Stuttgart, de purtător al sigiliului.

În favoarea acestei interpretări trebuie luată în considerație prima întrebare sugerată de Elias Meichsner tribunalului din Pforzheim: judecătorii să întrebe, cine l-a „făcut pe Ratgeb cancelarul țăranilor".

Cea de a doua întrebare, și mai perfidă, era menită să pună în lumină și să demaște planurile răzvrătiților: Cum s-ar fi comportat țărănimea, la acea vreme încă aliată a ducelui Ulrich, față de nobilime, dacă aceasta n-ar fi dat urmare mobilizării, iar țăranii ar fi cîștigat bătălia decisivă din 12 mai?

Viclenia acestei întrebări se întemeiază pe irealitatea ei, întrucît atacă o crimă neînfăptuită, dar care îl condamna pe acuzat chiar și prin simplul fapt al plănuirii ei. Ea face aluzie la o propunere nedatată a ducelui Ulrich: de a se proceda la constituirea unui consiliu de conducere format din douăsprezece persoane — cîte patru din rîndurile nobilimii, orășenilor și sătenilor —, în timp ce cei șaizeci de călăreți pe care ținutul urma să-i prezinte ducelui, ar fi trebuit să fie recrutați din rîndurile nobilimii locale, iar nobilimea la rîndul ei să fie pusă să jure credință ținutului. Nobilii cavaleri urmau să fie siliți să-l recunoască pe ducele Ulrich. Prin această întrebare, care făcea aluzie la o presupusă „crimă împotriva statului" (este vorba de un tratat elaborat anonim de adepții ducelui, prin care erau specificate condițiile țărănimii pentru reinstaurarea lui Ulrich ca principe al țării), Meichsner urmărea condamnarea lui Jörg Ratgeb, bănuit oricum de trădarea de la Bietigheim, ca făptaș, sau cel puțin tăinuitor, al unei fapte și mai grave: crima de *înaltă trădare*, săvîrșită împotriva guvernului „legal" al arhiducelui Ferdinand, aruncîndu-l astfel în mîinile judecătorilor penali și torționarilor acestora.

Pe acest respingător Elias Meichsner, ducele Ulrich l-a numit un „Iuda". Prin uneltirile împotriva lui Ratgeb, „scribul sîngeros de la Stuttgart" și-a confirmat viclenia de iudă în modul cel mai ticălos.

În ciclul carmeliților de la Frankfurt, Jörg Ratgeb își prefigurase în mod zguduitor cumplitul sfîrșit (v. fig. 48)[23]. Rupt în bucăți de către caii puterii de stat despotice, tăiat în patru și expus la „patru răscruci de drumuri": iată cum a sfîrșit pictorul care dorise să peregrineze, împreună cu „apostolii", către cele patru zări ale lumii — spre miazănoapte și miazăzi, spre soare-răsare și soare-apune.

Anexe

Schema cronologică I

1480—1525

Către 1480 se naşte Jörg Ratgeb la Schwäbisch Gmünd.

Ducele Ulrich se naşte la 8 februarie 1487.
1498. Demiterea şi izgonirea unchiului său. La 5 iunie Ulrich îşi face intrarea triumfală în Stuttgart şi va fi logodit scurt timp după aceea cu ducesa Sabine de Bavaria în vîrstă de 6 ani.
1499—1500. Nefericitul război elveţian, în care tînărul duce dobîndeşte favoarea deosebită a împăratului Maximilian care-l declară major încă în iunie 1503, adică la vîrsta de 16 ani.
1504. Războiul din Palatinat, la care Ulrich participă ca membru al Uniunii suabe şi care îi aduce însemnate expansiuni teritoriale (Maulbronn).

1504 Problematicul *Altar de casă al familiei Stalberg* de la Frankfurt cu portretele lui Claus Stalberg şi al Margaretei von Rein: pe canaturile exterioare se află *Maica îndurerată* şi *Cristos, omul durerii.*
1507. Ducele Ulrich participă la Reichstagul din Constanz, desfăşurat cu mare pompă. Spre sporirea strălucirii sale introduce la curte funcţii transmisibile, îşi înmulţeşte numărul consilierilor şi slugilor, mai ales ale capelei sale, pentru sprijinirea căreia îşi însuşeşte cu aprobarea Papei veniturile capucinilor.

1508 Ratgeb locuieşte cu soţia şi copiii la Stuttgart.
1508. Călătoria la Roma a împăratului Maximilian. Participă şi Ulrich. Reîntoarcerea prin Tirolul de sud.

Betty Kurth datează *Cina cea de taină* de la Rotterdam şi *Cina de Pesah* de la Berlin în perioada 1500—1510.

1509—1512 Jörg Ratgeb atestat documentar la Heilbronn. Încercările sale de a dobîndi statutul de orăşean („burghez") eşuează în urma refuzului administraţiei orăşeneşti de a-l accepta ca cetăţean din pricina soţiei sale, iobagă a ducelui Ulrich.
28 aprilie 1512, ultima plată a celor 4 guldeni ca „taxă de şedere" în oraş.

1510 Ratgeb desăvîrşeşte *Altarul sf. Barbara* din Schwaigern.
Între *Cina cea de taină* şi *Cina de Pesah* şi *Altarul de la Schwaigern* Otto Benesch plasează *Despărţirea lui Isus de mama sa.*

Martie 1511. Nunta lui Ulrich cu Sabine de Bavaria. Împodobirea încăperilor castelului cu tablouri emblematice.

1512—1513 Presupusă călătorie în Italia. În operele anterioare ale lui Ratgeb motivele renascentiste pătrunseseră doar în mică măsură, ele devenind sesizabile abia în 1514, odată cu începerea lucrărilor de la Mănăstirea carmeliţilor din Frankfurt. Există însă posibilitatea ca Ratgeb să se fi aflat în suita ducelui Ulrich în timpul călătoriei întreprinse la Roma împreună cu Maximilian şi să se fi despărţit de suită în timpul întoarcerii prin Tirolul de sud, pentru a-şi continua singur drumeţia prin Italia de nord. Astfel, s-ar putea presupune o călătorie a lui Ratgeb în Ţările de Jos (Altarul Columba) în perioada 1512—13. Către 1513 picturi murale în refectoriul de la Hirschhorn.

1514 *Adoraţia magilor* din Frankfurt la comanda lui Claus Stalberg.

1512 Primele dificultăţi în timpul domniei ducelui Ulrich: mărirea taxei pe vin.
1514 Devalorizarea banului. Impozit de 1 heller pe guldeni.
„Sărmanul Konrad". Tratatul de la Tübingen. Judecarea ţăranilor de la Schorndorf de către Ulrich.
1515 7 mai. Asasinarea lui Hans von Hutten.
24 noiembrie fuga ducesei Sabine.
1516 11 octombrie. Surghiunirea ducelui Ulrich de către imperiu.

27 000 guldeni preţ de ispăşire pentru moartea lui Hans von Hutten. Sentinţa se anulează la 10 zile după ce a fost rostită. Procese de înaltă trădare împotriva unor însemnaţi membri ai „notabilităţii".

1514—1517 Ratgeb lucrează la Mănăstirea carmeliţilor din Frankfurt.

1517 Pictura refectoriului.
Moare stareţul Rebmann din Herrenberg, cel care a comandat *Altarul din Herrenberg*. Urmaşul lui va fi Benedikt Farner.
1518—1519 Ratgeb atestat la Herrenberg.

1518 Ratgeb obţine 52 guldeni (la Herrenberg) pentru a cumpăra vopsele la tîrgul de la Frankfurt. În acelaşi an prima plată pauşală de 100 guldeni.
3 octombrie, scrisoarea lui Ratgeb către Claus Stalberg în problema medicilor pentru Frankfurt.

1519 Termină Altarul. Stareţul Farner invită consiliul şi instanţele locale din Herrenberg împreună cu „toţi meşterii şi pictorii suabi" la vizionarea festivă a Altarului.

1518 iulie. Ducele Ulrich proscris din nou de Reichstagul din Augsburg.
1519 ian. 12. Moare împăratul Maximilian.
Cei din Reutlingen îl ucid pe logofătul de curte al lui Ulrich la Achalm. Ca represalii Ulrich asediază oraşul imperial care trebuie să i se supună. Uniunea suabă porneşte împotriva ducelui. Mercenarii elveţieni sînt rechemaţi la indicaţia austriecilor.
7 aprilie supunerea oraşului Stuttgart. Poziţiile fortificate ale lui Ulrich cad una după alta. Se predă Hohentübingen, unde se află copiii lui Ulrich, Anna şi Cristoph.
Mai, încheierea campaniei. Principii de Austria şi Bavaria preiau tutela asupra copiilor lui Ulrich. Acesta caută ajutoare străine pentru a-i putea combate.
12 august, Ulrich năvăleşte cu o ceată mică de mercenari în Württemberg: la 15 august oraşul Stuttgart se predă.
Părţile rurale se supun ducelui dar oraşele rămîn în mîinile Uniunii suabe. În urma unei incursiuni împotriva localităţii Esslingen, Ulrich suferă un eşec şi trebuie să se retragă. La 15 octombrie fuge din ţară. Castelul său de familie e incendiat, adepţii săi sînt aspru pedepsiţi.
Guvern format în majoritate din străini: Consiliul guvernamental se instituie sub regenţa lui Wilhelm von Waldburg.

În noiembrie, Dieta de la Augsburg atribuie ţinutul Württemberg, care fusese cucerit, lui Carol Quintul, devenit şi arhiduce al Austriei. Dură dominaţie austriacă în întreaga ţară.
Carol V, ales împărat la Frankfurt, vizionează frescele lui Ratgeb.

1520 Ratgeb revine cu familia la Stuttgart, unde-şi redobîndeşte drepturile depline de orăşean.

1522 Ţara abandonată de Uniunea suabă în favoarea austriecilor, în schimbul unei despăgubiri de război de 220 000 guldeni, este cedată de Carol V fratelui său, arhiducele Ferdinand. Poporul nemulţumit de guvernarea habsburgică.
1520—1525 Ulrich, aflat la domeniul său Mömpelgard, caută ajutor în Elveţia şi mai ales la regele Francisc I al Franţei, încercînd totodată să atragă şi ţărănimea revoluţionară în folosul scopurilor sale.

Schema cronologică II

1525 *februarie 24.* Bătălia de la Pavia — Francisc I prizonier, elveţienii zdrobiţi.
27. Ulrich se îndreaptă spre Stuttgart. Landurile Mainz, Palatinatul şi Hessen se adună la Stuttgart, unindu-şi forţele împotriva lui Ulrich.
martie 3. Scrisoarea provocatoare a lui Ulrich către Uniunea suabă.
martie 4. Retragerea tuturor mercenarilor elveţieni.
5. 1500 elveţieni îl părăsesc pe Ulrich. Ducele vrea să meargă cu oastea spre Herrenberg. Wilhelm von Waldburg informează Uniunea cu privire la atmosfera „favorabilă lui Ulrich" în rîndurile poporului.
6. Schorndorf, Göppingen, Kirschheim şi Urach sînt ocupate de „cete străine" pentru a fi apărate împotriva lui Ulrich. Trădări şi răzmeriţe printre pedestraşii provinciei favorabile lui Ulrich.
7. Ulrich la porţile oraşului Stuttgart. Chemarea Uniunii către toţi adepţii pentru a se plăti ultima treime a sumei aprobate în scopul atragerii de „oşteni străini".
9. O mare parte a mercenarilor elveţieni îl părăsesc pe Ulrich, la periferia oraşului Stuttgart.
10. Ţăranii formează cete şi se îndreaptă către Ulrich.
Ulrich bombardează oraşul Stuttgart, dar n-are tunuri grele.
11. Ulrich ia numeroşi prizonieri în Stuttgart şi la periferia oraşului.

13. Ulrich trebuie să fugă. Împreună cu ultimii 3000 de elveţieni pleacă noaptea, la orele 1, din Stuttgart, trece peste munţi, către Sindelfingen şi reuşeşte să iasă din ţară după trei zile. Uniunea ia măsuri de pedepsire a adepţilor ducelui.
17. Avertismentul Uniunii către ţărani înainte de a porni la acţiune concretă împotriva lor.
21. Se tipăresc pentru prima oară „Cele 12 articole ale ţăranilor".

aprilie 5. Cetele de ţărani din Allgäu, Donau şi Blaubeuren se unesc şi sporesc ca număr. Ele cuceresc la 6. localitatea Pfullingen. Două dintre steagurile lor albe sînt împodobite cu coarne de cerb.
10. Ulrich revine la Württemberg. Ţărănimea se răzvrăteşte din nou. 10 000 de ţărani se adună în locul numit Wunnenstein.
16. (Duminica Paştilor), cucerirea localităţii Weinsberg de către „cetele luminoase".
17. (Lunea Paştilor), asasinarea contelui Helfenstein.
Feuerbacher urcă dimineaţa pe Wunnenstein şi este proclamat comandant. Primele tratative cu reprezentanţii ţinutului. În urma actului de la Weinsberg, conducerea din Stuttgart fuge din oraş. *Se alege un nou consiliu municipal şi un nou comitet, printre aceştia Jörg Ratgeb în calitate de consilier* şi Theis Gerber în calitate de căpitan, care se duc călare, constituindu-se într-o delegaţie a oraşului. Împreună cu alţi doi cetăţeni ei *pleacă la Wunnenstein.*
18. Ceata de la Wunnenstein se îndreaptă în marş, sub comanda lui Feuerbacher, către Gemmringheim. Acolo are loc cea de a doua întîlnire cu reprezentanţii regiunii. Stuttgart încearcă să se asigure împotriva ţăranilor în înţelegere cu autorităţile fugite, care urmau să se întoarcă cu armate proprii.
19. Cei din Wunnenstein pornesc de la Gemmringheim peste Kaltenwesten (azi: Neckarwestheim) către Lauffen.
20. La Lauffen, Jäcklin Rohrbach li se alătură celor din Wunnenstein. Al treilea rînd de tratative cu reprezentanţii regiunii. În apărarea celor din Stuttgart sînt trimise numeroase scrisori şi solii personale. Din cele mai multe oraşe solii revin însă prea tîrziu.
21. Continuarea marşului către Bietigheim. Feuerbacher îşi petrece noaptea la Kirchheim pe Neckar. Înainte de Bietigheim, Wunderer îşi uneşte ceata formată din cei din Zabergau, cu cea din Wunnenstein. Feuerbacher e numit comandant suprem.

22. *Tratative la Bietigheim cu o delegaţie a consiliului municipal din Stuttgart* formată din şapte persoane, *printre care şi Jörg Ratgeb.* Cei din Stuttgart se întorc călare în oraş imediat după încheierea tratativelor.
23. Continuarea marşului peste Sachsenheim către Vaihingen. Feuerbacher îşi concepe scrisoarea incendiară către autorităţile din Stuttgart.
24. Noi tratative cu cei din Stuttgart la Sachsenheim. Delegaţia din Stuttgart capătă asigurări, din partea ţăranilor, că doar conducătorii acestora vor avea acces liber în oraş şi că „nu vor trece oraşul prin foc şi sabie", ci că revendică doar o „casă deschisă" pentru a-şi ţine sfatul.
25. Continuarea marşului către Schwieberdingen. Se primeşte o misivă a cetei din Allgäu, datată 22 aprilie: von Waldburg se află cu 12 000 oameni la Weingarten şi nu se ştie încotro se va îndrepta. Se impune, aşadar, să se ocupe urgent capitala Stuttgart. Ţăranii ajung acolo seara tîrziu. Patru delegaţi ai oraşului Stuttgart îi aşteaptă pe ţărani în pădurice de pe Prag, urmînd să-i îndepărteze pe ţărani. Se acceptă propunerea lor de a se ridica tabăra pe cîmpul de la Cannstatt. Cei din Stuttgart le oferă proviziile cuvenite.
26. Furtună iscată din senin, grindina îi sileşte pe ţărani să intre în oraş. Martin Nüttel şi *Jörg Ratgeb* sînt trimişi să-i întîmpine, dar nu reuşesc să-i oprească.
27. Reclamaţia celor din Stuttgart la Uniune în legătură cu ţăranii. În numele noii conduceri a landului Württemberg, conducătorii ţăranilor emit o chemare importantă către ţară. Alegerea contingentului şi ocuparea locurilor de conducere. *Jörg Ratgeb devine consilier suprem de război şi cancelar.* Spre seară, cete izolate de ţărani se îndreaptă de la Stuttgart spre Kirchheim unter Teck, unde urma să aibă loc o adunare a tuturor supuşilor landului Württemberg. Sînt chemaţi numeroşi soli din oraşe. Compania din Stuttgart, formată din două sute de orăşeni, se alătură oastei ţăranilor la Kirchheim, sub conducerea căpitanului ales Theis Gerber. Autorităţile din Stuttgart primesc instrucţiuni precise din partea consiliului municipal credincios guvernului.
28. Ordinul Uniunii suabe către von Waldburg de a se îndrepta în marş spre Württemberg.
29. Ulrich îşi manifestă la Schaffhausen adeziunea faţă de cauza ţăranilor (datat Hohentwiel).
30. Distrugerea cetăţii de la Kirchheim unter Teck. *Ratgeb şi Rockenbauch invitaţi de urgenţă la Marele sfat ţărănesc.*

mai 2. Se ţine Marele sfat ţărănesc de la Kirchheim unter Teck.
3. La Nürtingen, Feuerbacher şi Wunderer concep un Apel către nobilime, chemată a se prezenta imediat la Degerloch.
4. *Ratgeb duce conceptul scrisorii către nobilime la Stuttgart, pentru a fi multiplicată.*
5. Marea tabără ţărănească de la Degerloch. Armata Uniunii se află în apropiere de Stuttgart.
6. O nouă tabără la Sindelfingen. Jäcklin Rohrbach, prezent cu 1400 oameni la Stuttgart, se uneşte de ziua de
7. cu ceata cea mare la Sinddelfingen.
8. Se face joncţiunea cu ceata din Pădurea Neagră în faţa oraşului Herrenberg.
9. Ţăranii iau cu asalt oraşul Herrenberg. Wilhelm von Waldburg porneşte către Herrenberg. *Ţăranii numesc o delegaţie din care face parte şi Jörg Ratgeb, în vederea tratativelor.*
10. Reîntoarcerea ţăranilor de la Sindelfingen noaptea.
11. Von Waldburg acceptă în sfîrşit să discute cu delegaţia din 9 mai. Demiterea lui Feuerbacher de către ţărani.
12. *Lupta de la Böblingen şi Sindelfingen* durează de la 10 dimineaţa pînă la 2 după-amiaza, ţăranii fiind zdrobiţi. *Fuga lui Ratgeb.*

1526 *Ratgeb este executat la Pforzheim.*

„Răscoala ţărănească din landul Württemberg a fost ultima începută în ţările germane... mai moderată decît celelalte, limitată doar la regiunea Württemberg şi, ca durată, una dintre cele mai scurte. Sărbătoarea Paştelui (16 aprilie) poate fi considerată începutul ei, iar lupta de la Böblingen (12 mai) drept sfîrşitul ei."
(Dn: Heyd — Ulrich, Duce de Württemberg, Tübingen, 1841, 2 vol. p. 261).

Note, comentarii

[1] Asemenea fragmente de altar sînt *Cina cea de taină* — Rotterdam, *Cina de Pesah* — anterior la Berlin (pierdut în timpul războiului), *Despărţirea lui Isus de mama sa* — Berna. *Ecce Homo* şi *Purtarea crucii, Maria şi Îngerul* de pe *Bunavestire*, Stuttgart, *Închinarea magilor* şi *Capul apostolului Ioan sub cruce* — Castelul Lichtenstein.

[2] Otto Donner von Richter precizează în articolul său despre Ratgeb din „Allgemeine Deutsche Biographie", vol. 27, că: „Deosebirea dintre cele două cifre rezultă foarte firesc din faptul că J. Ratgeb şi-a încheiat lucrarea în toamna anului 1514 şi că, dat fiind că iarna nu se putea picta în galeria deschisă, rama decorativă a fost făcută abia în primăvara anului 1515".

[3] Originalul „Cronicii de la Herrenberg" se păstrează în două foliante aflate în Arhiva principală de stat din Württemberg, iar o copie completă în şase volume în Biblioteca landului Württemberg, Stuttgart.

[4] Trei ferestre în arcuri ogivale, aflate sub pictură, limitează înălţimea acesteia la aproape jumătate din formatul scenelor vecine.

[5] Un coridor tăiat la începutul secolului al optsprezecelea în peretele de vest a despărţit pictura — în toată înălţimea ei — de peretele din nord.

[6] Oraşul imperial Frankfurt a avut totdeauna doi primari, iar perioada funcţionării lor începe, din secolul al cincisprezecelea, la data de 1 mai. Primarii erau aleşi de Consiliu, cel aşa-numit „mai bătrîn" provenind dintre cei şapte asesori mai vîrst-

nici, iar cel „mai tînăr" dintre cei mai în vîrstă membri ai consiliului.

[7] Prima lucrare pomenită mai sus se află în posesiunea Arhivei landului Hessen, din Darmstadt. Manuscrisul „Annalen" a pierit în anul 1944 în Arhiva orășenească de la Frankfurt, în urma bombardamentelor aeriene. Portretul „de aparat" în mărime naturală, al lui Zum Jungen, realizat de Joachim von Sandrart (1636), se află în Muzeul orășenesc din Frankfurt.

[8] Artistisches Magazin, p. 18: „J.K.M.Z. Schwed a trăit la începutul secolului al XVI-lea. A pictat în spiritul unui gust dominant al epocii sale. În ampla galerie boltită a Carmeliților, orașul Frankfurt mai poate prezenta și alte documente remarcabile ale artei acestui bărbat merituos, cum ar fi, de pildă, întreaga istorie a Patimilor lui Cristos, pictată pe mortar proaspăt *(al fresco,* N.r.r.), și despre care se poate afirma pe bună dreptate că ar putea fi considerat drept obiect de cercetare pentru toți pictorii de portrete și de istorii ca să studieze acolo numeroasele fizionomii și atitudini caracteristice, precum și ideile pline de miez. Dacă aceste picturi s-ar afla în Italia, ar fi desigur mai bine prețuite decît la noi, căci acolo este apreciată după merit arta vechilor germani și se admiră cu multă căldură înțelepciunea lor, cum a manifestat-o Rafael pentru operele lui Dürer și încă mulți alții ...".
(Cf. Hüsgen, „Nachrichten von Franckfurter Künstlern").

[9] După cum s-a arătat în *prefață,* W. Fraenger a încetat din viață înainte de a putea încheia lucrarea de față, într-o perioadă cînd abia începuseră, din nou, dificilele lucrări de restaurare și conservare la Mănăstirea carmeliților din Frankfurt am Main. Deoarece, în ultimii ani de viață, starea sănătății nu-i permisese autorului să consemneze recentele descoperiri ale lui H. Tomaschek, dăm mai jos, pe scurt, stadiul actual al amplei operații aflată în plină desfășurare, în cadrul relatării, din diverse surse, a istoricului acțiunii de salvare și restaurare a picturilor murale din Frankfurt (N.r.r.):

Opera cea mai amplă a acestui maestru care a sfîrșit atît de tragic a fost uriașul ciclu din Mănăstirea carmeliților de la Frankfurt. Pictorul acoperise trei pereți ai galeriei boltite pe o înălțime de 4,5 m și o lungime totală de c. 107 m, prin urmare o suprafață de 480 metri pătrați, cu imagini, de un dinamism dramatic, tulburător. Scene ca *Batjocorirea* și *Biciuirea lui Isus,* înfățișate cu un realism crud, vorbeau foarte direct contemporanilor. La o sută

treizeci de ani după crearea lor, picturile se aflau într-o înaintată stare de degradare. S-au făcut primele încercări pentru salvarea lor. În 1711 se spera că se vor putea contracara influențele factorilor climatici prin închiderea cu geamuri a galeriei. Începînd cu anul 1803 mănăstirea, secularizată, a fost ocupată de armată. În 1832 picturile deveniseră aproape de nerecunoscut; a fost momentul cînd s-a trecut pentru prima oară la copierea lor. Pentru o mai bună vizibilitate, suprafața lor a fost *unsă cu ulei de in.* În 1848 mănăstirea a fost ocupată de trupele federale austriece, o parte a galeriei fiind transformată în dormitor. Cu acest prilej pereții au fost *văruiți în alb.* În 1855 este demolat zidul estic al galeriei, care amenința să se dărîme; *această operație distruge peste o sută de metri pătrați de pictură.* Între anii 1866 și 1881 sînt încartiruite aici trupe prusace. După retragerea lor mai rămîne vizibilă doar o porțiune îngustă de pictură pe peretele vestic. *Tot restul* — încă existent — *este acoperit cu var.* În partea de nord au fost amenajate bucătării și dormitoare, colțul nord-estic al galeriei fiind transformat în *grajd.* Tavanul scund al grajdului salvează porțiunile de pictură aflate deasupra. Pe zidul propriu-zis al grajdului emanațiile acestuia au dus la pierderea definitivă a picturii. În 1882 în mănăstire se instalează o autoritate vamală. Spre a i se face loc, se face o spărtură care să permită trecerea din galerie în biserică, operație căreia îi cad victimă aproape integral *picturile de pe peretele estic.* În același timp, tot în 1882, pictorul Otto Donner von Richter începe să facă cópii după ciclul de picturi al lui Jörg Ratgeb, la a cărui salvare autoritățile renunțaseră de mult. El curăță de stratul alb pereții văruiți. Aceasta îi reușește acolo unde este vorba de vopsea cu clei. Alte părți acoperite cu var rămîn pierdute. Porțiunile pe care le descoperă *le îmbibă cu ulei de in,* ca să le poată recunoaște. Trebuie să se limiteze la a-i ridica maestrului Jörg Ratgeb un monument „literar", ilustrat cu desene. Nici el nu mai crede în posibilitatea conservării picturilor. În jurul anului 1900 primarul general Adickes vrea să demoleze întreaga mănăstire, pentru a se tăia noi străzi prin orașul vechi. Din fericire lucrările n-au mai început, căci între timp Adickes murise. Cîteva decenii mai tîrziu restauratorul Ettle este însărcinat să încerce salvarea monumentului. Cunoștințele sale privind mijloacele și metodele moderne de lucru în acest domeniu sînt însă insuficiente. Picturile rămîn ascunse sub un strat negru-cafeniu. Opera distructivă a verniului de ulei de in și a silicatului de sodiu progresează, și treptat culoarea începe să se desprindă. Suprafețe

întinse se înceţoşează, devin tot mai puţin vizibile datorită unor eflorescenţe albe. Conducînd prin mănăstire vizitatori străini, ghizii nu mai vorbesc decît de faptul că pe aceşti pereţi străluceau, pe vremuri, splendide picturi ale maestrului Jörg Ratgeb, relativ puţin cunoscut.

În sfîrşit directorul de muzeu dr. Alfred Wolters îl aduce la Frankfurt, în anul 1934, pe Kurt Wehlte, profesor la Institutul de belle-arte de la Berlin şi director al Institutului de tehnică picturală, şi-i arată rămăşiţele ciclului Ratgeb.

La început Wehlte stă dezorientat în galeria Mănăstirii carmeliţilor, în faţa pereţilor de un cafeniu închis. Din pictura murală aproape că nu se mai poate descifra nimic. Prima sa impresie este că are de-a face aici cu fresce „înecate", adică nişte picturi executate pe mortar proaspăt de var care au trebuit să suporte de-a lungul secolelor, pe lîngă cele mai absurde impregnări, şi repetate repictări în culori de ulei şi răşină. Trece, încă sceptic, la încercări de spălare pe porţiuni mici, de cîte un centimetru pătrat. Crusta neagră nu cedează nici la alcool, nici la diferite hidrocarburi, nici la cei mai puternici solvenţi. Trebuie renunţat şi la speranţa de a face să se umfle şi să se înmoaie uleiul de in oxidat, sau să se dizolve cu triclor-etilenă. Astfel, nu rămîne deocamdată altă cale decît aceea de a redescoperi în laborator, pe calea unor dificile experienţe, tehnica picturală a lui Ratgeb. Analizînd culorile folosite de artist, se constată prezenţa albului de plumb, ceea ce dovedeşte fără echivoc că nu este vorba de frescă propriu-zisă, căci în cazul acestei tehnici albul de plumb se înnegreşte. După cercetări îndelungate şi trudnice se stabileşte cu certitudine că Jörg Ratgeb pictase în tempera de cazeină. În sfîrşit, încercarea de a înmuia şi desprinde crusta reuşeşte prin utilizarea unor paste de ceară alcaline de o compoziţie specială, prin tratare ulterioară cu hidrocarburi saturate; curăţirea propriu-zisă este începută, însă, numai pe o porţiune foarte mică a peretelui, după care se aşteaptă spre a se vedea dacă rezultatul fericit se dovedeşte şi durabil. După trecerea unui an rezultatele obţinute pe porţiunea de probă pot fi apreciate destul de favorabil, încît în primăvara anului 1938 poate fi începută scoaterea la lumină a picturilor în tempera. Munca poate fi efectuată numai în fragmente mici, deoarece solvenţii, foarte sensibili, sînt nestabili şi au efectul variabil, astfel încît obligă la schimbarea lor permanentă.

Ajutoarele lui Wehlte aplică pasta cu spatula, o îndepărtează apoi după un număr de minute măsurate automat, desprind cu periuţe fine crusta brună

înmuiată, centimetru cu centimetru, şi spală locul cu un tampon de vată îmbibat cu un distilat de petrol foarte volatil. Abia acum se arată marele succes: culorile apar în toată strălucirea lor, contururile desenate ale feţelor, mîinilor, îmbrăcămintei reapar iarăşi vii. O operă picturală multicoloră, asfixiată sub stratul înnegrit de substanţe impregnante, renaşte la o viaţă nouă, strălucitoare. Opera principală, considerată pierdută pentru totdeauna, a nefericitului pictor, învie în măsura în care nu s-a prefăcut în moloz. Multe porţiuni de mortar slăbite sînt consolidate prin injectări, porţiunile lipsă, găurile produse de gloanţe, spărturile sînt astupate cu grijă şi racordate cromatic cu tonalitatea cenuşie-cafenie generală, renunţîndu-se cu desăvîrşire la orice adaos prin pictare. La sfîrşitul anului este terminată munca pe o suprafaţă de 18 m², urmînd apoi restul de 60 m². Pînă la urmă se face şi aceasta, printr-o muncă grea, pe timp de vară fierbinte şi de iarnă geroasă, spre sfîrşit la adăpostul sacilor cu nisip, în timp ce primele bombe au şi început să cadă. Lucrarea reuşită este înregistrată pe numeroase fotografii de detalii, pentru a o putea vedea şi cei care nu vor vizita niciodată Frankfurtul.

„La 22 martie 1944 însă, de ziua morţii lui Goethe, cînd piere casa părinţilor săi pe Hirschgraben şi oraşul tinereţii sale, ciclul lui Ratgeb — abia readus la viaţă — se preface şi el în pulbere şi cenuşă. Doar jalnice fragmente scapă de distrugere".

Rudolf Biedrzynski s-a referit cu aceste cuvinte la strania şi dramatica potrivire a datelor. Ulterior se constată, totuşi, că, în pofida gravelor avarii ale clădirii, picturile murale mai pot fi parţial salvate.

Ultima restaurare, la care a colaborat Helmut Tomaschek, fusese atît de perfectă, încît nu se mai cereau sacrificii prea mari pentru ca picturile, în cea mai mare parte păstrate sub stratul nou de funingine şi murdărie, să poată fi scoase a doua oară la lumină. După cum o mai dovedeşte o porţiune de probă, curăţită şi împrospătată între timp cu multă perseverenţă, măiestriei lui Tomaschek i se datoreşte posibilitatea de a se începe din nou dificila muncă de salvare.

Lucrarea, începută în 1957 — şi care se mai află în curs — nu se mai limitează, de data aceasta, la stricta curăţire, înviorare şi conservare a elementelor existente. Distrugerile provocate de ultimul război, adăugate pierderilor din trecut, impun efectuarea unor discrete retuşuri şi completări fără de care marile compoziţii nu ar mai fi inteligibile. Astfel, la încheierea lucrărilor de restaurare, picturile murale din Mănăstirea carmeliţilor îşi vor oferi vir-

tuţile cu mai multă strălucire şi generozitate decît înaintea marilor distrugeri provocate de bombe.

(Cf. „Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst", fasc. 6, p. 178.

Alfred Wolters: *Schicksale und Wiederherstellung der Wandmalereien Jerg Ratgebs.* În: „Deutsche Kunst und Denkmalspflege", Viena, 1938, fasc. 9/10, p. 230.

Kurt Wehlte: *Technisches zu den Wiederherstellungsarbeiten an den Wandmalereien Ratgebs im Kreuzgang des Karmeliterklosters zu Frankfurt a/M.* În: „Deutsche Kunst und Denkmalspflege", Viena, 1938, nr. 9/10, p. 236 şi urm.

Helmut Tomaschek: *Wiederbeginn der Konservierung der Wandmalereien Jörg Ratgebs.* În: „Frankfurt — Lebendige Stadt", anul 4, fasc. 1, martie 1959, p. 20 şi urm.

Hans H. Pars: *Noch leuchten die Bilder,* Hamburg, 1964, cap. XI (în româneşte *Viaţa aventuroasă a operelor de artă,* traducere de Gheorghe Székely, Ed. Meridiane, Bucureşti 1974).

[10] Prin „Grădina cu iepe" (în germană *Stutengarten),* se sugerează numele oraşului Stuttgart.

[11] Este vorba de acţiunile ţăranilor răsculaţi, pe al căror stindard se vedea o opincă *(„Bundschuh").*

[12] Pseudonimul lui Giovanni Morelli (1816—1891).

[13] Friedrich Engels, *Războiul ţărănesc german,* Editura de stat pentru literatură politică, Bucureşti, 1958, p. 50—51.

[14] În mitologia germanică Muspilli simbolizează incendiul cosmic care prefigurează „sfîrşitul lumii". Versurile citate provin din *Muspilli,* fragment de poem german tratînd judecata de apoi (sec. IX?).

[15] Este vorba despre reformatorul Filip (Philipp) Melanchthon.

[16] „Sfîntul Chip" numit şi „Năframa sfintei Veronica".

[17] *Schmerzensmann* (în germană, în original), după latinescul *vir dolorum,* tip iconografic în care Isus e prezentat viu, încoronat cu spini şi purtînd toate urmele răstignirii. Răspîndită începînd din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, formula iconografică *vir dolorum* a cunoscut o mare difuzare în Germania din timpul Reformei şi al răscoalelor ţărăneşti, Cristos fiind înfăţişat nu ca divinitate ci ca exponentul profund umanizat al maselor obidite şi năpăstuite.

[18] Informaţia se referă la situaţia din 1957, cînd Wilhelm Fraenger revăzuse pentru ultima oară operele lui Ratgeb. În prezent altarul este restaurat şi expus în întregime.

[19] Este vorba de revendicările ţăranilor redactate sub forma unor „articole".

[20] Pasajul din text este în dialect medieval; corect ar fi: *Not bricht Eisen* = nevoia frînge şi fierul.

[21] Biserica catolică sărbătoreşte *Inventio sanctae crucis* în ziua de 3 mai.

[22] *Bauernkanzler* (în germană în original) = Cancelarul ţăranilor.

[23] Doi călugări legaţi de picioare şi un al treilea legat de mîini sînt trîrîţi de un cal pînă la moarte.

Bibliografie

(Lucrări despre
Jörg Ratgeb
semnate de
Wilhelm Fraenger)

1. *Jörg Ratgeb, der Schöpfer des Herrenberger Altars (Ein Maler und Kämpfer aus dem Bauernkrieg).* În: „Stuttgarter Neues Tageblatt". Numărul de Paşti 1937, 1½ pagini mari de foileton.

2. *Jörg Ratgeb, ein Maler und Kämpfer aus dem Bauernkrieg.* În: „Frankfurter Wochenschau", Frankfurt a/M. 1938, pp. 133—137.

3. *Jörg Ratgeb, ein Maler und Märtyrer des Bauernkriegs (Ein Vortrag).* În: „Castrum Peregrini", Haga 1956, fasc. XXIX, pp. 5—25. Traducerea în suedeză: *Jörg Ratgeb — frihetskämpe med svärd och pensel.* În: „Konstrevy", Stockholm 1959. fasc. 2, pp. 62—69.

4. *Jörg Ratgeb und sein Herrenberger Altarwerk.* În: „Bildende Kunst", Dresden 1958, fasc, 5, pp. 309—317.

5. *Eine neue Zeichnung Jörg Ratgebs im Dresdener Kupferstichkabinet.* În: „Bildende Kunst", Dresden 1960, fasc. 12, pp. 803—805.

6. *Jörg Ratgebs Vaterstadt.* În: „Gmünder Heimatblätter," Schwäbisch Gmünd 1962, anul 23, Nr. 3, p. 17 şi urm.

Ca extras din „Gmünder Heimatblätter", edifat de Stadtarhiv Schwäbisch Gmünd 1963, 19 p. text, 9 p. ilustraţii.

Retipărit în: „Forschungen und Fortschritt", Berlin 1962, anul 36, fasc. 10, pp. 310—313.

7. *Der Name Ratgeb in Gmünder Urkunden.* În: „Gmünder Heimatblätter", Schwäbisch Gmünd 1962, anul 23, nr. 4, pp. 25—26.

8. *Eine medizinische Allegorie Jörg Ratgebs.* În: „Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung" (Steinitz-Festschrift), Berlin 1965, pp. 116—118 (= Veröffentlichungen der sprachwissenschaftlichen Kommission der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, nr. 5).

Indice

Adam de Franckfordia 135
Adickes 265
Altdorfer, Albrecht 21, 132
Angerer, Matthias (v. Gerber, Theis)
Archipenko, Al. 6

Baader, Augustin 13, 205
Barlach, Ernst 6
Bartholimus Austrius 61
Battonn, Johann Georg 29
Bauer, Johann Balthasar 149
Bebel, Heinrich 61
Becker, Christian 15, 136, 273, 274
Beckmann 6
Beham, fraţii 11
Benesch, Otto 90, 157
Berthold din Calabria 157
Beysung, Hansel 244
Biedrzynski, Rudolf 267
Binder, Hans 244
Boden, Jörg 63, 66
Böhme, Jakob 153
Bönderlin 171
Bornemann, Heinrich 126, 273
Bosch, Hieronymus 6
Bossert, Gustav 242
Bouts, Dirk 111, 112, 272
Boymans 110
Brant, Sebastian 155
Breu, Jörg (= Jorq Prew) 11, 21
Brezina, Laurentius von 122
Bruegel, Pieter c.B. 29
Burgkmair, Hans 21

Carol V împărat 25, 27, 35, 205, 231, 232, 259
Casimir, margrav de Brandenburg 27
Columb 186

Däubler, Theodor 6
Degen, Christine 23
Deutsch, Niklaus Manuel 11, 90
Dietrich 5
Dix 6
Donner von Richter, Otto 30, 31, 43, 44, 46–48, 143–146, 154, 173, 223, 263, 265, 273
Dornseiff, Franz 128
Dürer, Albrecht 10, 18, 31, 40, 41, 115, 123, 151, 175, 220, 229, 264, 272

Engels, Friedrich 64, 148, 268
Erer, Ursula 23
Esswein, Hermann 229, 230
Ettle, Wilhelm 56, 59, 265

Farner, Benedikt 122, 232, 258
Fehrle, Eugen 5, 128
Ferdinand (I), archiduce de Austria 205, 231, 233, 247, 254, 259
Feuerbacher, Matern 234, 235, 241, 242, 246, 247, 250, 251, 260–262
Figdor, Albert 110
Fiore, Joachim von 154, 169
Fleckenböhl, Hamann von 38, 39, 42
Francisc I, rege al Franţei 231, 232, 259
Franck, Sebastian 122–124
Fréart de Chambray, Roland 5
Friedländer, Max J. 12, 111
Friedrich II, cel Înţelept, principe elector al Palatinatului, duce de Bavaria 27
Fritz, Joss 64
Frosch, Anna 23
Frosch, familia 23, 25
Frosch Georg 23–25, 44
Frosch, Johann 23
Frosch, Margarete 23
Frosch, Nikolaus 18, 20–25, 28, 32
Frosch, Wilhelm 23
Fuschsstein, Hans von 231
Fürderer, Burkhard 249

Gabler, Rytze 249, 250
George, Heinrich 6
Gerber, Theis (= Matthias Angerer) 235, 239, 240, 244, 246, 247, 249, 251, 260, 261
Glasser, Jörg 24
Gless, Bernhardus von 27
Goethe, Johann Wolfgang 49, 267
Gossaert Jan (zis Mabuse) 145
Graf, Urs 10
Grasser, Erasmus 134
Grieb, Hans 239, 248
Grien, Hans Baldung zis 41, 42
Gross, Georg 6
Grotefend, Hermann 20, 44
Grünewald, Matthias (= Mathis Neithart-Gothart) 6, 11, 12, 41, 42, 73, 121, 145, 173, 205–207, 210–213, 275
Guersi, Guido 220
Gundolf, F. 5
Gwinner, Philipp Friedrich 29, 31
Gyer, Hanns (zis Ziegler) 241

Hainrich, sculptorul 182–185
Harnascher, Ramy (Remigius) 244, 248
Hartmann von Aue 187
Harygell, Jörg 241
Hauff, Wilhelm 231
Hausenstein, Wilhelm 186, 228, 243
Helfenstein, Ludwig conte von 56, 232, 233, 260
Hepding, Hugo 128
Herlin, Friedrich 124
Hess, Gottlieb Friedrich 18
Heyd, Ludwig Friedrich 262
Hindemith, Paul 6
Hoffmann, Melchior 13, 170
Holzhausen, Ana von 23
Houbraken, Alfred 5
Hubmayer, Balthasar 13
Hus, Jan 154
Hüsgen, Heinrich Sebastian 29, 31, 37–39, 46, 264
Hutten, Hans von 257, 258

Iamblicus 156

Jörg din Rottenburg 181, 182
Jungen, Johann Maximilian Zum 26–28, 31, 42, 264
Jungen, Maria Salome 27
Junker, Christian 29–31

Kaisersberg, Geiler von 125

Kentzer, Jörg 239, 244, 245, 247, 248
Keyserling, Hermann 6
Klabund 6
Koenigs-Harlem, F. 110
Kreutlin, Michel 238
Kurth, Betty 110, 114, 116, 128, 257

Lainberger 134
Lautensack, Paulus 152, 153
Lehmbruck, Wilhelm 6
Lermolieff, Ivan (= Giovanni Morelli) 130
Lersner, August Achilles von 27—31, 33, 46
Leyden, Johann von 217
Leydendecker 170
Lücking, Wolf 7
Ludovic IX, cel Sfînt, rege al Franței 157—159
Luft, Ulrich 88
Luther, Martin 124, 154, 170, 171

Mabuse (v. Gossaert, Jan)
Mander, Carel van 40
Matthaeus, arhiepiscop de Salzburg 27
Matthis din Aschaffenburg 31
Maximilian I, împărat german 136, 137, 208, 256—258
Meckenem, Israhel van 31
Meichsner, Johann Elias 244, 249—254
Meidner 6
Melanchton, Philipp 171, 268
Meșterul cărții gospodărești (Hausbuchmeister) 111, 272
Meșterul H.L. din Breisach 134
Michelangelo 148, 151
Milendunck, Jacobus 33—37, 44
Monconys, de 29—31
Multscher, Hans 134
Müntzer (Münzer), Thomas 10, 13, 109, 134, 154, 170
Musper, Heinrich Theodor 87, 98, 105, 111, 114, 130, 131, 242, 243

Nagler, Georg Kaspar 29
Nallingen, Hans von 52
Neipperg, Wilhelm conte von 51, 56
Neithart-Gothart, Mathias (v. Grünewald)
Neumann, C. 5
Notke, Bernt 126
Nüttel, Martin 235, 239, 244, 245, 249, 261

Olnhausen, Jakob von 56
Otto I, cel Mare, împărat 88

Pars, Hans H. 268
Passavant, Johann David 29, 31, 32, 47
Pentz, Georg 10
Pfeiffer, Heinrich 170
Pitagora 156, 157
Pinder, Wilhelm 228, 229
Preisendanz, K. 128

Rafael 151, 264
Ranke, Leopold von 131
Ratgeb (familia) 52
Ratgeb (soția artistului) 51, 57, 63, 64, 223, 225
Rebmann, starețul din Herrenberg 258
Reichersberg, Gerhoh von 154
Reinninger 252
Riemenschneider, Tilman 10
Rockenbauch, Jörg 236, 244, 261
Rohrbach, Jäcklin 56, 260, 262

Sabine (de Bavaria), ducesă de Württemberg 256, 257
Sachs, Hans 208
Sandrart, Joachim von 39—43, 264
Satler, Bernhard 184
Sattler, Michael 205
Sauernagel, Jörg 241
Schaffner, Martin 21
Schelkens 31
Scherer, Jörg 244
Schickhardt, Heinrich 18, 181, 184, 185
Schmid, Otto 180
Schneider, Eugen 38, 227, 242, 245
Schön, Erhard 61
Schönberger, Guido 143
Schongauer, Martin 111
Schumacher, Heinrich 171
Schütte, Marie 65
Schwarz, Georg 60, 224
Schwed, J.K.M.Z. (= Scheolt, Schlot) 28—31, 264
Stalberg, Claus 15, 17, 20, 22—25, 27, 31, 39, 44, 55, 119, 135—137, 256—258
Stalberg (familia) 17, 23, 27, 256
Stalberg, Jacob 23
Stalberg, Margarete (= Margarete von Rein) 17, 92, 93, 136, 256
Steinle, Eduard von 144
Steinmann, Ulrich 64
Stoss, Veit 134
Strigel, Bernhard 10
Suetonius, Caius 156

Tacitus, Cornelius 156
Tethinger, Johannes 61, 63
Thieme-Becker 60
Thode, H. 5
Tomaschek, Helmut 49, 264, 267, 268
Thuma, pictorul din Stuttgart 175, 184

Uffenbach, Philipp 41
Ulrich, duce de Württemberg 51—53, 55—57, 60—63, 135, 172, 205, 227—233, 237, 238, 248, 249, 254, 256—262
Urach (stirpea) 60
Urban VIII 40

Veit, Philipp 15, 48, 144
Venturi, Lionello 12
Vespasianus, Titus Flavius 156
Vinci, Leonardo da 111
Vischerlin, Hans 171

Waetzoldt, Stephan 10
Waldburg, Georg von 236, 237
Waldburg, Wilhelm von 258, 259, 261, 262
Weeveld, Anton Freiherr von 45
Wehlte, Kurt 49, 266, 268
Weyden, Rogier van der 137
Wiclef, John 154
Wilhelm, duce de Bavaria 41
Wis, Konrad 23
Wohlgemuth, Michael 132
Wolff, Hans 171
Wölfflin, Heinrich 114
Wölfflin, Jeronym 238
Wolters, Alfred 266, 268
Wunderer, Hans 246, 247, 250, 251, 253, 260, 262

Zuckmayer, Carl 6
Zülch, Walter Karl 60, 64, 111, 134, 180, 227, 243

Lista ilustrațiilor

1—12 Altarul sf. Barbara, 1510, lemn de brad și molid, panoul central 166 cm×98 cm, voleurile laterale de cîte 166 cm×49 cm, predela 28×172 cm, Biserica din Schwaigern

1 *Plecarea Apostolilor,* altarul închis
2 *Apostolii Petru și Pavel,* voleul exterior stînga, detaliu
3 *Apostolul Pavel,* detaliu (din il. 2)
4 *Apostolii Bartolomeu și Andrei,* voleul exterior dreapta, detaliu
5 *Altarul sf. Barbara* (deschis)
6 *Martiriul sf. Barbara,* panoul central, detaliu
7 *Prăbușirea lui Pavel,* voleul interior dreapta
8 *Martiriul sf. Barbara,* panoul central
9 *Maria Magdalena înălțată de îngeri,* voleul interior stînga, detaliu
10 *Cristos ca grădinar în fața Mariei Magdalena,* voleul interior stînga, detaliu (din il. 5)
11 *Scenă cu păstori și cer,* panoul central, detaliu
12 *Călătoriile misionare ale lui Pavel și apariția lui Cristos printre nori,* voleul interior dreapta, detaliu

13 *Martiriul sf. Lucia de Siracuza,* către 1511, peniță, 29×11,3 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda, Cabinetul de stampe

14 Meister des Hausbuches (Maestrul cărții gospodărești): *Cina cea de taină.* Panou al *Altarului Patimilor* provenit, probabil, din Speyer, către 1475, lemn de brad, 131×76 cm, Staatliche Museen, Berlin

15 Dirk Bouts: *Cina cea de taină,* 1464—1467, 183×157 cm, Louvain, Biserica sf. Petru

16 Albrecht Dürer: *Cina cea de taină,* 1523, xilogravură

17 ***Cina cea de taină,*** c. 1500—1510, lemn, 98,5×91,5 cm, Rotterdam, Muzeul Boymans-van Beuningen

18 Heinrich Bornemann: *Drumul spre Emaus,* voleu de altar din biserica sf. Jacobi, Hamburg

19 *Cina de Pesah,* c. 1500—1510, 102×48,5 cm, Staatliche Museen, Berlin

20 *Cina de Pesah,* detaliu (din il. 19)

21 Canagiul din *Cina cea de taină* de la Rotterdam, detaliu (din il. 17)

22 Despărțirea lui Isus de mama sa, către 1510, tempera pe lemn, 99×57 cm, Kunstmuseum, Berna

23—26 Fragmentul de altar din Stuttgart, către 1514, Galeria de Stat, Stuttgart

23 *Bunavestire: Maria,* voleu exterior stînga al unui altar mic, lemn de molid, 98×55 cm
24 *Bunavestire: îngerul,* voleu exterior dreapta al unui altar mic, lemn de molid, 97,5×54 cm
25 *Ecce homo,* voleu interior stînga al unui altar mic, lemn de molid, 98×55 cm
26 *Cristos purtîndu-și crucea,* voleu interior dreapta al unui altar mic, lemn de molid, 97,5×54 cm
27 *Altarul din Herrenberg,* voleu interior stînga, detaliu (din il. 75)
28 *Ecce homo,* detaliu (din il. 25)
29 *Despărțirea lui Isus de mama sa,* detaliu (din il. 22)

30—32 Mănăstirea carmeliților din Frankfurt

30 *Pictura murală din Mănăstirea carmeliților din Frankfurt: peretele de vest.* După un desen de Otto Donner von Richter (planșa III)
31 *Pictura murală din Mănăstirea carmeliților din Frankfurt: peretele de vest.* După un desen de Otto Donner von Richter (planșa IV)
32 *Pictura murală din Mănăstirea carmeliților din Frankfurt: peretele de vest.* După un desen de Otto Donner von Richter (planșa V)

33—36 Biblia pauperum, sec. XV, Biblioteca națională, Paris

33 *Fuga în Egipt*
34 *Uciderea pruncilor la Betleem*
35 *Prăbușirea idolilor*
36 *Întoarcerea din Egipt*
37 *Intrarea în Roma — Cezar în senat,* tapiserie din Tournai, c. 1470, Muzeul istoric, Berna

38—59 Mănăstirea carmeliților din Frankfurt

38 *Închinarea magilor,* Galeria Mănăstirii carmeliților (copie în acuarelă de Christian Becker, sec. XIX, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/Main

39 *Închinarea magilor,* Galeria Mănăstirii carmeliţilor (copie în acuarelă de Christian Becker, sec. XIX), Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/Main

40 *Facerea lumii şi Izgonirea din Paradis,* Galeria Mănăstirii carmeliţilor (copie în acuarelă de Johann Balthasar Bauer, sec. XIX), Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/Main

41 *Închinarea magilor:* Maria şi Iosif, Galeria Mănăstirii carmeliţilor, peretele de vest

42 *Isus în faţa lui Caiafa,* Galeria Mănăstirii carmeliţilor, peretele de nord

43 *Batjocorirea lui Cristos,* Galeria Mănăstirii carmeliţilor, peretele de nord

44 *Profeţii* (în stînga: Ieremia), Galeria Mănăstirii carmeliţilor, peretele de nord

45—59 Ciclul carmeliţilor (în refectoriu)

45 *Sarazin lovind un călugăr,* detaliu (din il. 46)

46 *Atacul sarazinilor*

47 *Grupul cu Ludovic cel Sfînt,* detaliu (din il. 49)

48 *Trei carmeliţi tîrîţi la locul execuţiei,* detaliu din *Martiriul carmeliţilor* (il. 50)

49 *Aducerea carmeliţilor de către Ludovic cel Sfînt*

50 *Martiriul carmeliţilor*

51 *Locul execuţiei,* detaliu (din il. 50)

52 *Minunea de la mormîntul lui Elisei,* detaliu (din il. 53)

53 *Scene din viaţa lui Elisei*

54 *Elisei şi un învăţăcel profet,* detaliu (din il. 53)

55 *Elisei în faţa oraşului* şi *Carul de foc al lui Ilie,* detaliu (din il. 56)

56 *Scene din viaţa lui Elisei*

57 *Scene din viaţa lui Ilie*

58 *Ilie sub un tufiş şi apariţia lui Dumnezeu pe muntele Horeb* (detaliu din il. 57).

59 *Ilie vindecă fiul văduvei,* detaliu (din il. 57)

60—96 Altarul de la Herrenberg

60 *Plecarea apostolilor,* voleul exterior stînga, revers, 274×147 cm

61 *Plecarea apostolilor,* voleul exterior dreapta, revers, 270×147 cm

62 *Plecarea apostolilor,* fragment de peisaj din fundal (din il. 61)

63 *Plecarea apostolilor,* fragment de peisaj din fundal (din il. 60)

64 *Cina cea de taină,* voleul exterior stînga 274×147 cm

65 *Cina cea de taină,* detaliu (din il. 64): *Sosirea zbirilor*

66 *Cina cea de taină,* detaliu: Isus şi Ioan

67 *Altarul de la Herrenberg,* lemn de molid, 270×580 cm, Staatsgalerie, Stuttgart

68 *Sfîntul Chip. Năframa Veronicăi,* piesa centrală a predelei formată din trei părţi, 65×70 cm

69 *Cina cea de taină,* detaliu (din il. 64): grup de apostoli şi cîrciumarul

70 *Cina cea de taină,* detaliu: grup de apostoli din dreapta

71 *Cina cea de taină,* detaliu: grup de apostoli din stînga

72 *Cina cea de taină, detaliu:* muşcătura lui Iuda

73 *Batjocorirea lui Cristos,* detaliu: *Ecce homo* (din il. 75)

74 Matthias Grünewald, *Batjocorirea lui Cristos,* către 1503, lemn de brad, 109×73,5 cm. Alte Pinakothek, München

75 *Batjocorirea lui Cristos,* voleul interior stînga, 262 cm × 142,5 cm

76 *Batjocorirea lui Cristos,* detaliu: Încoronarea cu spini

77 *Batjocorirea lui Cristos,* detaliu

78 Matthias Grünewald, *Altarul din Isenheim, Răstignirea,* 1512—15, ulei pe lemn, 269×307 cm, Muzeul Unterlinden, Colmar

79 *Răstignirea lui Cristos,* voleul interior dreapta, 261×145,5 cm

80 *Răstignirea lui Cristos,* detaliu: Ioan şi sfintele femei sub cruce

81 *Răstignirea lui Cristos,* detaliu: Maria Magdalena sub cruce

82 *Învierea lui Cristos,* detaliu: mercenar speriat şi joc de cărţi

83 *Învierea lui Cristos,* voleul exterior dreapta, 270×147 cm

84 Matthias Grünewald, *Altarul din Isenheim, Învierea lui Cristos,* 1512—1525, ulei pe lemn, 265×141 cm, Muzeul Unterlinden, Colmar

85 *Învierea lui Cristos,* detaliu: mercenar fugind

86 *Învierea lui Cristos,* detaliu: peisaj şi mercenar fugind

87 *Învierea lui Cristos,* detaliu: mercenari ameţiţi de băutură şi joc de cărţi

88 *Circumciziunea,* voleul interior dreapta, revers

89 *Circumciziunea,* detaliu.

90 *Logodna Fecioarei,* voleul interior stînga, revers.

91 *Logodna Fecioarei,* detaliu: Portretul lui Jörg Ratgeb (?)

92 *Logodna Fecioarei,* detaliu

93 *Logodna Fecioarei,* detaliu: Portretul soţiei lui Ratgeb (?)

94 a) *Bunavestire,* partea din stînga, 54×129,7 cm

94 b) *Bunavestire,* partea din dreapta, 53×131 cm

95 a) *Sfîntul Chip (Năframa Veronicăi)*, panou lateral al predelei, detaliu: îngerul din stînga cu cădelniţa, 65×92 cm

95 b) *Sfîntul Chip (Năframa Veronicăi)*, panou lateral al predelei, detaliu: îngerul din dreapta cu cădelniţa, 65×94,5 cm

96 *Închinarea magilor*, Castelul Lichtenstein

97 *Ioan sub cruce*, Castelul Lichtenstein

98 *„Femeia din Mömpelgard"*, refectoriul senioriał din Maulbronn.

99 Refectoriul senorial din Mănăstirea cistercienilor, Maulbronn

100 *Portret de bărbat* (Jörg Ratgeb?), refectoriul seniorial din Maulbronn

101 Mănăstirea carmeliţilor din Frankfurt, refectoriul. Starea de păstrare a picturii murale cu ciclul carmeliţilor (înainte de restaurare)

SURSA ILUSTRAŢIILOR

Bernisches Historisches Museum, Berna
Bibliothèque Nationale, Paris
Bildarchiv Foto Marburg, Marburg
Lutz Braun, Albaching
K. Buri, Berna
Gustav Dähn, Berlin
Deutsche Fotothek, Dresda
Deutsche Staatsbibliothek, Berlin
Gemäldegalerie, Stuttgart
E. & D. Gibbs
Hauptstaatsarchiv, Stuttgart
K. Henseling, Maulbronn
Kunstmuseum, Berna
Landesbildstelle Württemberg
Wolf Lücking, Berlin
Gebr. Metz, Tübingen
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
Roebild, Frankfurt/M.
VEB E. A. Seemann-Verlag, Leipzig
Staatliche Landesbildstelle, Hamburg
Staatliche Museen, Berlin
Staatliche Museen, Berlin, Kupferstichkabinett
Staatsgalerie, Stuttgart
Stadtarchiv, Frankfurt/M.
Stadtgeschichtliches Museum, Frankfurt/M.
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/M.
Germar Wehlte, Stuttgart
Württembergische Landeskunstsammlungen, Staatsgalerie, Stuttgart
Württembergische Staatsgalerie, Stuttgart
Walter Zorn, Dresda
Arhiva Fraenger

Cuprins

Pag.

Jörg Ratgeb, o restituire (Prefața ediției românești) 5
Cuvînt înainte 13

I. TRADIȚIA

Semnăturile 15
Critica izvoarelor lui Nikolaus Frosch 21
Două nume false 25
Tăinuirea numelui unui artist . . 32
A fost distrusă, oare, o suită de xilogravuri, reproducînd picturile murale din Frankfurt? 37
Tăcerea lui Joachim von Sandrart . 39
Donner von Richter, descoperitorul lui Jörg Ratgeb 43
Degradarea progresivă a picturilor murale 45

II. RETGEB LA STUTTGART ȘI HEILBRONN

1. *Documentele*

Ratgeb se străduie să obțină statutul de cetățean al orașului Heilbronn . . 50
Motivul neacordării dreptului de cetățean 55
Presupusul pictor de Curte . . . 57
Soția iobagă a pictorului . . . 63

2. *Operele*

„Altarul sf. Barbara" de la Schwaigern 64
Legenda Luciei 86
Despărțirea lui Cristos de mama sa 90
Fragmentul de altar din Stuttgart . . 98

III. LAITMOTIVUL APOSTOLILOR PEREGRINI

„Cina cea de taină" din Rotterdam . 110
„Cina cea de taină" din Herrenberg . 117
Cina de Pesah 126
Panoul de la Berna 129
Schwaigern și Herrenberg . . . 131

IV. RATGEB ÎN SLUJBA CARMELIȚILOR
(*Picturile murale din Frankfurt*)

Picturile din galeria boltită . . . 135
Picturile murale din refectoriu . . 156

V. ALTARUL PRINCIPAL DIN HERRENBERG

1. *Cu privire la istoricul altarului* 172
2. *Picturile altarului*
Plecarea apostolilor 186
Patimile lui Cristos 196
Circumciziunea 217
Logodna Fecioarei 220

VI. JÖRG RATGEB ÎN RĂZBOIUL ȚĂRĂNESC

Anexe

Schema cronologică I 256
Schema cronologică II 259
Note, comentarii 263
Bibliografie 270
Indice 272
Sursa ilustrațiilor 276
Lista ilustrațiilor 281